



الجدل في الحدث التاريخي في السينما المصرية

من ١٩٥٢ وحتى الآن

تمهيد

نرجو أن نكون بحلقة البحث هذه التي تتناول بعضًا من الظواهر السينمائية التي مرت علينا خلال الفترة من ١٩٥٢ و حتى الآن، جزء من الدور الذي تلعبه الجمعية – منذ ١٩٧٢ – فى إثراء الثقافة السينمائية .

و في إغناء الحوار بيننا و بين من يختلف معنا – لهذا السبب أو ذاك – غير راجين إلا دفع الحياة السينمائية – ككل – إلى الأمام .

محسن ويفي

المنسق العام للحلقة

و رئيس جمعية نقاد السينما المصريين .

"شارك في هذه الحلقة البحثية النقاد والباحثين كمال رمزي، وماجدة خير الله، وسهام عبد السلام، وأحمد عبد العال وعصام زكريا، ورانيا يحيي، ومحمد سيد عبد الرحيم وعلياء طلعت، وعقب على الأبحاث خلال المناقشة الدكتور ناجي فوزي"

فهرس

سينما المقاولات: جذورها... المصطلح... سماتها وملامحها 4
موسيقى الأفلام بين عامى 1952 -2011 31
سينما الألفية الجديدة: سمات وعلامات 83
المخرجات المصريات: بين الخصوصية وتقليدية السينما المصرية 116
من التأميم إلى التنحي: هزيمة 67 في السينما المصرية..137
الفانتازيا في السينما المصرية: حلم القوة المطلقة 145
واقعية أفلام يوليو والواقعية الجديدة 151
البطل الشعبي بين ثورتين: تجليات أدهم الشرقاوي نموذجا 170

سينما المقاولات

جذورها... المصطلح... سماتها وملامحها

أحمد عبد العال

في النشأة والتكوين 1896 – 1935، بدأت صناعة السينما المصرية وبصفتها صناعة وافدة ناشئة، وكأنها صانع مغامر ليس له مقر أو عنوان. أو بمعنى أخر كيان وطني مؤسسي يقوم علي الاهتمام بشئون تلك الصناعة ورعايتها، محققا لها سبل الدعم والحماية والاستقرار، وذلك على النحو الذي تتمكن معه من إحراز أهدافها في النمو والتوسع والمنافسة من دون تشوهات أو اختلالات هيكلية.

حتى في مرحلة الصعود والانتشار أي ما بعد مرحلة السينما الصامتة 1896-1933، وتصاعد مؤشر العرض والطلب إلى أرقام قياسية، والتوسع رأسيا وأفقيا... انتاجاً واستهلاكاً 1935-1952، كانت السينما المصرية لا تزال تتنازعها تدفقات الكيانات الإنتاجية السينمائية الصغيرة من جهة، ومظاهر تأزمها الناتجة عن غياب مفهوم ومتطلبات الرأسمالية الصناعية من جهة ثانية.

" التزايد الكمي نفسه في إنتاج الأفلام كان أحد مظاهر الازدهار البارزة في هذه المرحلة، فقد وصل الإنتاج عام 1951 إلى 52 فيلم، بينما لم يتجاوز 7 أفلام عام 1934.

وقد وصل متوسط إنتاج الأفلام في السنوات السبع الأخيرة عن نفس المرحلة إلى 50 فيلما عن العام الواحد، وهو متوسط لم تستطع السينما المصرية أن تحافظ عليه دائما، ولم تتجاوزه إلا في حالات محدودة." (1)

مع تزايد الحاجة إلي تنظيم صناعة السينما المصرية وضبط مسارها، لم يكن قد توافر لها بعد أية قواعد تنظيمية أو قانونية من شأنها تقنين شروط الحصول على تراخيص مزاولة المهنة، وبما يحقق للمنتج المصري، مواصفات جودته فنيًا ومهنيًا ويضمن له شروط التنافسية من جهة، وحمايته من عوامل الارتداد والتخلف من جهة ثانية، والحيلولة دون أن يكون سوق العمل بصناعة السينما مهنة من لا مهنة له من جهة ثالثة.

منذ سنواتها الأولى 1896، وفي وقت مبكر من مزاولة نشاطها، واجهت صناعة السينما المصرية عددا من الإشكاليات اللوجستية المتعلقة ببنية هياكلها الاقتصادية والإنتاجية التي لا تزال عالقة بها، ولم تسقط عنها بعد، من هذه الإشكاليات :

1- أن صناعة السينما صناعة مركبة لها أبعادها الرأسمالية والاقتصادية والتقنية، التي لا يمكننا الرهان علي تطورها ونموها دون أن يتوافر لها من الموارد والأمكانات الرأسمالية ما يمكنها من استيفاء مطالبها في المنافسة والانتشار.

2- من الحقائق المسكوت عنها، أن صناعة السينما المصرية كانت ولا تزال صناعيا وتقنياً صناعة وافدة عابرة للحدود، وذلك في كل ما يتعلق بنشاطها وانتاجيتها، ربما إلا من قليل.

3- عندما اجتازت السينما حدود مصر 1896، و استوطنتها واستقرت بها، كانت مصر قد عزلت وغيبت تماما عن عصر الثورة الصناعية بعد القضاء على تجربة "محمد علي" 1805 – 1848، ومشروعه النهضوي غير المسبوق حتى في إطار ما كان يعرف بـ رأسمالية الدولة.

4- مصر سنة 1896، وبعد مرور أربعة عشر عامًا من الاحتلال الإنجليزي منذ 1882، كانت لا تزال غارقة ومقيدة بمكابح الاقتصاد الزراعي وقيوده الصارمة من جهة، واستغراق البرجوازية المصرية المرضي في الأستثمار العقاري الزراعي من جهة ثانية، الذي لم تتجاوزه مصر إلا مع تجربة " طلعت حرب " الرائدة، وقيام بنك مصر 1920، أول كيان مصرفي وطني برأسمال مصري، وانتقال مصر معه من توابع الاقتصاد الزراعي بكل إشكالياته التنموية إلى أفاق الاستثمار الصناعي بالمعنى الحديث للكلمة.

لقد عرفت السينما طريقها الي مصر 1896 علي غير سابق أنذار أو استعداد، أو بمعنى أخر من غير أن يتوافر لها بيئة رأسمالية صناعية مؤهلة لاحتضان تلك الصناعة وتبنيها. وقد فرضت المرحلة التاريخية شروطها اللوجستية دون هوادة. (غياب مصر وعزلتها عن أصداء الثورة الصناعية ومكتسباتها – الاحتلال الإنجليزي لمصر 1882 – كوابح الاقتصاد الزراعي وقيوده) إلخ وبصرف النظر عن تجربة شركة مصر للتياترو والسينما 1925، بكل ظروفها وملابساتها. " تختلف نشأة صناعة السينما في مصر عن نشأتها في كل من الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا وفرنسا. وذلك أنه حين استجمعت الصناعة منذ البداية في الدول الثلاث مراحل الإنتاج والتوزيع والعرض، لم يتسن أن تبدأ في مصر إلا بالمرحلة الأخيرة وهي مرحلة العرض، وانتقلت منها إلى التوزيع ثم الإنتاج. ويرجع هذا إلى اختراع أجهزة التصوير السينمائي في تلك الدول، فتهيأ لها بذلك أسباب القيام بصناعة الأفلام السينمائية.

أما في مصر فلم يكن هناك مناص من الاعتماد على عرض الأفلام المصنوعة في الخارج، حتى يتيسر للبلاد اكتساب المعارف الفنية، و استيراد أجهزة التصوير، وسائر المواد اللازمة لصناعة الأفلام".(2)

لقد مثلت السينما في بدايتها الأولى 1895، و بصفتها اختراعاً مدهشاً نافذة أو إطلالة على عالم جديد تسيدته المعرفة والاكتشافات العلمية المثيرة.

" و علي ما يبدو من استقراء أوراق "محمد بيومي" 1894-1963، هو إن أعجاب بيومي بالسينما "ينصب في جانب أساسي منه علي الجانب الصناعي، و الأعجاب التكنولوجي بها كإحدى الاختراعات." (3)

1- ما قبل المصطلح :

في مصر المحروسة، ما يصُك مصطلح شائع ومتداول خارج المؤسسات العلمية و بعيداً عنها – مجمع اللغة العربية – الأ وله سياقة المجتمعي و حقبته التاريخية وملابساته المهنية والثقافية. وقد أنفجر مصطلح "سينما المقاولات" علي منصات النقد السينمائي، و قد بدا لغوياً و مهنياً و كأنه محاولة دمج أو استحواذ بين عالمين مختلفين أشد ما يكون الأختلاف.

وقد جرت ترتيبات اعتماد المصطلح وتداوله على نطاق غير محدود، وكان الدافع الأبرز وراء إطلاقة ما بدأ معه بالتزامن -أو بلغة السينما مونتاج متوازي- من تصدعات وانهيارات ومظاهر فساد هنا (السينما المصرية) وهناك (مجال المقاولات).

من الوجهة النقدية بدأ الأمر وكأنه محاولة لتطويق آثار وتوابع ما بدا معه أن السينما المصرية - من منتصف السبعينيات وحتى مطلع حقبة التسعينيات من القرن الماضي – في طريقها إلى الهاوية. وذلك بعد تعرضها لموجة عاتية من الارتداد و التخلف الذي انتهي بها مهنياً و فنياً... شكلاً و موضوعاً نحو مستويات غاية في البذاءة والابتذال.

كما بدأ الجمهور بدوره أو قطاعات واسعة منه، في استجابته غير المشروطة لكل صور الابتذال والانحطاط الفني التي حاصرته واعتصرته.

هذا الجمهور تحديداً لم يكن أفضل حالاً أو أقل بؤساً و تعاسة من ضحايا السكان الذين لقوا مصرعهم تحت أنقاض العمارات حديثة البناء، وانهيارها الواحدة تلو الأخرى في تسلسل تتابعي لم يجد من يوقفه أو يردعه. في تلك السنوات العجاف التي عرفت آنذاك بما كان يسمى عصر سياسات الانفتاح، على النحو الذي شكلت معه ظاهرة انهيارات العمارات أنحرافاً و فساداً، لم يعرفه قطاع البناء و التشييد في مصر من قبل، أو في تعبير أخر مجال أعمال المقاولات.

لقد كان واقع الحال مع ما كان يعرف آنذاك بسياسات الانفتاح، أو بمعنى أكثر وضوحاً الانقلاب الذي قادته الدولة ضد ثوابتها والتزاماتها ومسئولياتها، واختلاقها، واقع مشوه و غرائبي عن كل ما عرفه المصريون سياسياً و اجتماعياً، وعاشوا عليه وآمنوا به طوال حقبتي الخمسينيات والستينيات حتى ما قبل أكتوبر 1973.

وقد قادت الدولة انقلابها هذا تحت ستار كثيف من عمليات الخصخصة، التي رُوعت فيها مصر ببيع أصولها الإنتاجية، والتفريط في هياكلها ومؤسساتها الاقتصادية الواحدة تلو الأخرى، و في غياب تام لمعايير الشفافية و النزاهة.

ما من ظاهرة من ظواهر الوعي الجمعي إلا ولها إطارها المجتمعي و الثقافي. و ظاهرة سينما المقاولات وما عكسته من ارتدادات ثقافية واجتماعية سواء على صعيد المرسل (الفيلم) أو المتلقي (الجمهور) لم تنشأمن فراغ، و كانت في مدخلاتها ومخرجاتها ثقافياً واجتماعياً شديدة الارتباط بما كان مستهدفاً بها من أختراق الوعي الجمعي و النيل منه، بغية احتوائه والسيطرة عليه، بما يشبه الدخول في غيبوبة مخدر، ربما يصعب الإفاقة منها. في المقابل كان الثمن المطلوب فادحاً و مكلفاً لقطاعات هائلة من المصريين، وعلى اختلاف انتماءاتهم الاجتماعية خاصة الفقراء، وشرائح عريضة من أبناء الطبقة الوسطى.

وما شهدته تلك المرحلة من تحولات اجتماعية شديدة الوطأة، وفي أجواء ساخنة شديدة التسارع والتأزم، وكأن مصر قد أصابها مساً من الجنون.

لقد طالت التحولات السياسية والاجتماعية في عنفها وأثارها وارتداداتها واسعة الصدي، نطاق المجتمع والأفراد والقيم والسلوكيات والعلاقات والتطلعات.

ولم يكن هناك من مشترك عام بين المصريين آنذاك سوى الشعور الفاجع أن الدولة غدرت بهم، وأن ما عاشوا عليه وعرفوه قبل أكتوبر 73، انقضى ولم يعد إلا ذكرى من الماضي، و ما هو أت مستقبلاً يصعب التنبؤ به أو الرهان عليه.

(لمزيد من الإيضاحات والمعلومات عن ظاهرة انهيار العمارات حديثة البناء على رؤوس سكانها في تلك الفترة، يرجي الاطلاع علي فيلم " حدث ذات يوم " وهو تسجيلي قصير بالألوان، مدة عرضه: 10 دقائق، تصوير: أحمد عسر، مونتاج: يوسف الملاخ، سيناريو وإخراج : محمد التهامي، إنتاج: المركز القومي للأفلام التسجيلية 1982.)

مع جسامة تلك التحولات سياسياً و أجتماعياً، واتساع رقعة مداها و نطاقها، إلا أن الأكثر عنفاً و تطرفاً، ما بدا معه للمصريين أن مظاهر الفساد والإثراء غير المشروع طافحة في كل شوارع مصر، وأن رائحتها الكريهة يكاد يتنفسها المصريون ليل نهار، " أن كل هذه الصور من استغلال الدولة لتحقيق مصالح خاصة، تندرج جميعها بالطبع تحت ما يسمى بالفساد، وهي ظاهرة ترعرعت بسرعة في السبعينيات بسبب استعداد نظام الحكم للتغاضي عنها و التساهل في معاقبتها. و قد بدأنا نسمع لأول مرة عن سقوط عمارات عالية حديثة البناء على رؤوس ساكنيها، ثم اكتشاف أن مالك العمارة استخدم في البناء مواد مغشوشة وغير صالحة، أو بني عدة ادوار اضافية. وفي التعليم بدأت مشكلة الدروس الخصوصية في التفشي، و ظهر عجز الدولة عن علاجها. بالسبعينيات أيضًا بدأت مظاهر رخاوة الدولة، بعبارة أخرى جرى شيئاً فشيئاً منذ الثمانينات تقنين الفساد، فلم يعد شيئاً يستوجب الإنكار أو الاستحياء ". (4)

ما قبل مصطلح " سينما المقاولات " وما يمكن أن يشير إلية من معاني و صور سلبية عما انتهت إليه السينما المصرية في تلك الفترة من تدهور بالغ في كافة مقوماتها مهنياً و فنياً. بدأ بأسماء الأفلام (شنبو في المصيدة – الشيطان و الكورة – أنت اللي قتلت بابايا – جنس ناعم – عذراء ولكن – ليلة عسل) إلخ وانتهاءاً إلى ما يشاهده الجمهور صوتاً و صورة في دور العرض من موضوعات وشخصيات وأنماط

مكررة ومعادة، هذا غير صور الابتذال الفني التي ربما تتفوق في فجاجتها و عريها على ما يمكن توقعه في عروض الصالات والكباريهات.

وذلك لاستجداء الجمهور وتملقه، على اعتبار أن هذا النمط من الجمهور غالباً ما يكون مستعداً ذهنياً ونفسياً للتجاوب مع تلك الأنماط الفيلمية التي لا تتوقف السينما المصرية غالباً عن إعادة إنتاجها، خاصة في تلك الأوقات الحرجة التي تكون توجهات الدولة فيها أميل إلى التهدئة و الاحتواء.

من هنا علينا الانتباه إلى العلاقة السببية أو بمعنى أخر علاقة الشرط وجواب الشرط بين الأنماط الفيلمية السائدة، وما تتعرض له هذه الأنماط عادة من صور الابتذال والاسفاف، وما يقابلها على الناحية الأخرى من نمطية التلقي لدى قطاعات واسعة من الجمهور. هذا الجمهور الذي يجد نفسه مدفوعًا بحكم ثقافته وتعليمه وظروفه الاجتماعية إلى التجاوب مع تفضيلاته الفيلمية، والتماهي معها أشباعاً لميوله وتوقعاته بصرف النظر عن أية معايير فنية أو نقدية أو جمالية.

إنه الجمهور سابق التجهيز – إذا جاز التعبير – الذي غالبا ما يكون حاضراً للمشاركة بشغف وولع في أنشطة الأتجار بالسينما سواء بوعي أو بغير وعي، وربما مبادلتها فساداً بفساد.

لقد كان مصطلح سينما المقاولات نتاجاً لبيئته وحقبته، وقد جاء في دلالاته وما يرمز إليه من صور الفساد والأنحراف تعبيراً موجزاً عن حالة عامة من حالات استشراء الفساد التي لم تكن قاصرة علي صناعة السينما المصرية أو قطاع التشييد والبناء فحسب. لقد بدا المصطلح متسقاً تماماً مع ما بدا معه - آنذاك – أن كل ما هو غرائبي وعجائبي قد صار جزءا من المشهد العام وفي القلب منه، وبعضاً من ملامح الصورة وتشكلها. وما بدت عليه الصورة – مصر – ما قبل أكتوبر 73 شئ، وما بعدها شيئا أخر تماما، وقد كانت المسافة بين الصورتين هنا و هناك صادمة وموحشة، وربما كانت تتفوق في توحشها على أكثر أفلام الرعب عنفاً وعبثاً. " ماذا حدث للشعب المصري عندما قصرت الحكومة وظيفتها علي التعليم والصحة؟ إن أخطر ما يواجه مصر الآن هم الحالمون بمجتمع لن يتحقق، والذين يستعجلون الأمور، ويدفعون الحكومة دفعًا لكي تتخلى عن مسئولياتها قبل شعب مازال يجد لقمة عيشه بالعافية، ومازال يبحث لأولاده عن مكان بالمدارس، ومازال يبحث عن سرير في أحد المستشفيات.

إننا لا نريد أن يتحول اقتصاد السوق إلى اقتصاد السوء الذي يزيد من غنى الغني، ويضاعف فقر الفقير. أننا ننشد في النهاية نظامًا أفضل مما عرفناه، وذلك بالنسبة لأغلبية الشعب لا قلة قليلة منه." (5)

أن سينما المقاولات في مغزاها وتوجهاتها ليست مجرد أنتاج وعرض الأفلام قليلة التكاليف سيئة السمعة، أو أن قطاعات واسعة من الجمهور قد وجدت ضالتها فيما كان يعرض عليها من مشاهدات للجنس والعنف والعري والفكاهة المصحوبة بكثير من الابتذال والسخافة.

سينما المقاولات في حقيقة الأمر توجه وتوجيه جرى الإعداد له عمدا مع سبق الاصرار. توجه وتوجيه غالبًا ما تقف وراءه أجهزة نافذة لها سلطاتها وأدواتها. وكان الهدف المطلوب من وراء سينما المقاولات – إعادة تموضع – السينما المصرية بما في ذلك الجمهور نفسه من موقع المراقب أو الشاهد إلي دور الشريك.

ودفعها دفعاً – أي السينما المصرية – لكي تكون طرفًا ولاعبًا أساسيًا في تمرير سياسات الانفتاح والتمويه على أثارها ونتائجها الكارثية.

وقد كان المطلوب على وجه السرعة توفير غطاء لها، واحتواء الجمهور والسيطرة عليه أو تهدئته علي أقل تقدير. وقد انتهى "تقدير الموقف" الذي خضعت له السينما المصرية إلى تكليفها بما لابد منه :

1- ثمة دور لابد من القيام به، وتكليف وجب العمل عليه، والتزام غير قابل للمساومة أو المماطلة. وما لم ينص عليه صراحة معلن ومقروء تمامًا لكل من كان ذي عقل وبصيرة، والهدف المطلوب: توفير غطاء كثيف من عروض التسلية والترفية القادرة على جذب الجمهور وغوايته بأي ثمن، حتى لو اقتضى الأمر اللجوء إلى الابتذال والبذاءة. وتلك على أية حال متتالية عرفتها السينما المصرية في سياقات سياسية اجتماعية محددة. (علي سبيل المثال التجاوزات التي تغافلت عنها الرقابة في مشاهد الجنس والعري، التي قدمتها السينما المصرية في سلسلة من الأفلام بعد هزيمة 67).

2- ما لم ينص عليه صراحة هو العمل على إحداث فوضى مجتمعية تسقط فيها الحدود بين الصواب والخطأ، الأمانة والكذب، النزاهة والخسة، الكفاءة والفهلوة، الثراء المشروع والتربح الحرام. إلخ الحقيقة أن واقع الحال كان أشبه بالانتقال من السير وفقا لقواعد مرورية آمنة ومستقرة إلى السير عكس الاتجاه. وفي تعبير آخر أدراك الطريق في إطار من الزحام الخانق والفوضى العارمة.

أن السياق المجتمعي الذي تُدفع فيه السينما المصرية دفعاً إلى الهاوية، وإغراق الجمهور ومحاصرته بعروض التسلية والترفيه بالغة البذاءة والابتذال. هذا السياق غالبا ما يكون شديد التأزم والاحتقان سياسيًا واجتماعيًا.

وربما أوشك الناس فيه على الانفجار والخروج عن السيطرة، وهنا يبرز دور السينما المصرية وتكليفها بمهمة التهدئة و التمويه والاحتواء، ومنحها الضوء الأخضر في استخدمها كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة من أجل اجتذاب الجمهور ومحاصرته، بما في ذلك الإسهام في إحداث فوضى مجتمعية تختلط فيها كل الاوراق.

وبناء عليه، تمنح السينما المصرية كافة التسهيلات الرقابية، وترفع عنها كافة القيود والمحاذير المقيدة لها شريطة عدم اقترابها من تناول اية قضايا أو ظواهر أو مشكلات يكون من شأنها تحفيز الوعي الجمعي واستدعائه بغية اطلاعه على ما يحيط به من أزمات أو مشكلات سياسية كانت أو اجتماعية. " وصلت إلى القاهرة منذ بضعة أسابيع لأرى شعب الجوعي، الذي هب تلقائيا في يناير 1977، نتيجة لأرتفاع الأسعار الذي فرضته الحكومة على المواد الغذائية الأساسية. وقد بدا البوليس عاجزا أيا كانت أسباب هذا العجز، مما اضطر الحكومة إلى استدعاء الجيش، واستمرار العنف والإلغاء الفوري لرفع الأسعار يشهد بضعف الحكومة. ومثل هذا صدمة للرئيس السادات." (6) من هنا جاءت الحاجة إلى سينما المقاولات، وفي هذا التوقيت الحرج تحديداً.

(2) سينما المقاولات... إعادة إنتاج لظاهرة سينما أغنياء الحرب :

شهدت السينما المصرية علي مدار تاريخها المديد منذ عام 1896، فترات صعود وازدهار التي عادة ما يعقبها مظاهر تراجع وانحسار، في دورة موسمية لم تحيد عنها. لكن ما بقي عالقا في مسيرة السينما المصرية ومسارها، أنها بقيت دائما مهددة بمن يقوم بقطع الطريق عليها، والمتاجرة بها كأية سلعة مغشوشة أو فاسدة. والأسباب في ذلك متعددة ومختلفة، إلا إن أبرزها وفي مقدمتها موقف الدولة من السينما المصرية وقيامها المعتاد والمتكرر لفرض إملاءات تبعا لتوجهاتها السياسية والاجتماعية المتقلبة احيانًا والانقلابية أحيانً أخرى. ولعل سهولة التلاعب بالسينما المصرية والتحكم في مسارها ربما يكمن تحديدا في هشاشة الكيانات الإنتاجية السينمائية وضعفها وتهديد مصالحها. هذا غير ثقافة الجمهور وموقفه المتصلب من تفضيلاته الفيلمية السائدة، وبصرف النظر عن ظاهرة الأمية، وتدهور التعليم وتخلف مؤسساته علي كافة مستوياتها.

إلا أن ما بقى مؤثرا وحاسما في تحديد مسار السينما المصرية ومسيرتها، عوامل ثلاثة على قدر كبير من الأهمية :

1- موقف السلطة من السينما المصرية و منحى علاقتها بها، وهي علاقة تبعية غير مشروطة .. وغير مقيدة. ولم يحدث – قط – أن السينما في مصر كانت بمنأى عن املاءات السلطة ومطالبها، أو سمح للسينما المصرية بالاستقلال عنها.

2- إمكانية تحقيق الجدوى الاقتصادية للمنتج الفيلمى الروائي اعتمادا على موقفه التنافسي وربحيته في السوق الداخلي، دون الإذعان لشروط الموزع الخارجي. هذا غير الرضوخ قسراً أو طواعية لسلطة الجمهور، والتسليم بتفضيلاته الفيلمية، وما ترتب على ذلك من هيمنة قطاعات واسعة من الجمهور لها ثقلها وثقافتها، وتمكنها عادة من فرض مطالبها وشروطها على مجمل الإنتاج الكلي للسينما الروائية، كانت تفعل ذلك ولا تزال.

3- هذه الشرائح العريضة من الجمهور على اختلاف مواقفها وانتماءاتها الثقافية و الاجتماعية، كانت دائما بالمرصاد لكل التجارب السينمائية التي حاولت تجديد بنية الحكي والسرد السينمائي شكلًا وموضوعًا. الأمر الذي أفضى في النهاية إلى بقاء التفضيلات الفيلمية السائدة، وهيمنتها على السوق على صعيد العرض والطلب. وكذلك تعثر كل المحاولات والتجارب السينمائية التي سعت إلى تجاوز هذه التفضيلات وكسر احتكارها للسوق والجمهور معًا.

في الأربعينيات من القرن الماضي، وتحت مظلة أجواء الحرب العالمية الثانية 1939 – 1945، وما أسفرت عنه هذه الأجواء من تفشي مظاهر البطالة والفقر وارتفاع الأسعار. شهدت السينما المصرية رواجًا ونشاطًا غير مسبوقين، ووصول مؤشر العرض والطلب إلى قراءته القصوى. بعد أن توالت عروض التسلية والترفيه التي حاصرت الجمهور حصارًا مشددًا، على نحو بدا فيه الانفصام بين تلك العروض وما حاولت ان تسبغه علي الواقع أو التمويه عليه بمظاهر البهجة وخلو البال الزائفة، وحياة المصريين بكل أسباب تأزمها و احتقانها سياسياً و اقتصادياً و اجتماعياً.. بدا هذا الانفصام بين هذا وذاك شاسعاً ومصطنعاً

تماماً... و مريباً ايضاً. " أن ما هو حادث الآن في مصر ليس إلا ثورة، و قد تُرجأ هذه الثورة أو قد تنحرف جانباً، أو تغلي مراجلها أو تتولي زمامها قبضة قوية، و لكن اندلاعها لا بد إنه واقع. " (7)

إلا أن هذا الرواج و التوسع انتاجياً الذي يعكس في حقيقة الأمر " تدخلاً و اختراقاً " لصناعة السينما المصرية ومحاولة تطويقها و محاصرتها، أكثر من كونه استثماراً أو نمو في مدخلات الإنتاج. خاصة إذا كان الأمر متعلقًا بتغيير قسري لقواعد الإنتاج والسوق معاً، بغية استبدال نمط الاستهلاك بآخر أكثر شراهة وتشوهاً وانحرافاً. " فارتفع عدد شركات الانتاج السينمائي من 42 شركة في الفترة 1927- 1944، إلى 141 شركة من 1945- 1952، أي بنسبة قدرها 335%، وقد بلغ عدد الأفلام التي تم إنتاجها في الفترة ما بين 1945- 1952 400 فيلماً مقابل 180 فيلماً عن الفترة 1927- 1944 وقد تضاعف عدد الافلام فجأة من 21 فيلماً عام 1944 إلى 42فيلماً عام 1945." (8)

إلا أن هذا التعدي علي السينما المصرية المعد له مسبقاً، وفي أجواء الحرب العالمية الثانية بكل آثارها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، كان المستهدف به محاولة اجتذاب الجمهور و حصاره ومحاصرته بعروض التسلية و الترفيه بالغة البذاءة، وإغراقه في خيالات من البهجة المصطنعة، وخلو البال الذي ينكره الواقع وينفيه. لعل تلك العروض تكون كافية للتمويه على الواقع وإعلان الهدنة، و سريان وقف اطلاق النار على كلا الجانبين : الحكومة والناس من جهة، واحتواء مظاهر التأزم والاحتقان المجتمعي والحيلولة دون الاحتكام إلى الشارع من جهة ثانية، واسدال الستار على ما بدا معه أن مصر في طريقها إلى التغيير من جهة ثالثة.

في كل محاولات التطويق التي شهدتها السينما المصرية عبر مسيرتها، و مخططات قطع الطريق عليها، كان الهدف منها دائماً محاولة احتواء الجمهور والسيطرة عليه، ودفعه دفعاً إلى الهروب من تأزم الواقع وتحدياته، وقبول ما كان يمنح له من جرعات المخدر في حال ارتياده دور العرض، و مشاهدة ما كانت تقدمة له من عروض التسلية و الترفية. التي بدت بدورها – أي دور العرض – و كأنها مراكز ايواء عاجل لكل الباحثين عن فرصة للنجاة أو الهروب.

هذا الرواج النشط الذي شهدته السينما المصرية في تلك الفترة، واصطنعه تجار وسماسرة و متعهدي معسكرات جنود الاحتلال الانجليزي أو بتعبير آخر "أغنياء الحرب"، لاحقته مظاهر تدهور وارتداد للوراء على كافة المستويات: سينمائياً وفنياً ومهنياً، و ذلك من منظور صناعة السينما و غياب أبسط معايير الجودة للمنتج الفيلمي.

علي إثر تفشي توجه نمط انتاجي عاصف و مدمر، تسابق من كانوا يقفون وراءه إلى تجاوز كل الخطوط الحمراء، وقد مُنحوا من التسهيلات الرقابية والدعم ما دفعهم إلى اجتياح السوق والجمهور معاً. " نحن الآن في عام 1941، و الحرب العالمية الثانية في عنفوانها، وعرف سكان القاهرة والمدن الطريق إلى المخابئ، وعاشوا الليالي المظلمة وسمعوا صفارات الإنذار تدوي بالخطر، ولبست السيارات والنوافذ الأقنعة الزرقاء والسوداء، ومن الناحية الأخري سري تيار التسلية في الأفلام، ما أدى مع الوقت إلى المغالاة في التسلية، ومن ثم إلى الإسفاف. وأبسط دليل على ذلك أن نلقي نظرة على عناوين أفلام سنوات الحرب هذه لنلمس كيف بلغت التسلية حد الإسفاف. و هذه طائفة من أسماء بعض الأفلام : الباشمقاول – زليخة تحب عاشور

– العريس الخامس – محطة الأنس – عريس من إسطنبول – تحيا الستات – يسقط الحب – أما جنان – كدب في كدب – حسن وحسن – شارع محمد علي – أحب البلدي – ليلة حظ – الآنسة بوسة – تحيا الرجالة – أحلاهم – كازينو اللطافة. إلخ " (9)

هذا التوجه أو النمط الإنتاجي لهذه النوعية من الأفلام، بدأ في سطوته و نفاذه عملاً منظماً مخطط له، وليس نتاجاً لتوجه عدد من المنتجين الأفراد مما كان يطلق عليهم " أغنياء الحرب". الذين كانوا مجرد واجهة تم اختيارها بدقة وعناية من قبل قوي أو أجهزة سواء كانت من داخل معسكرات جنود الاحتلال الإنجليزي، أو من خارجها.

تلك القوى أو الأجهزة التي سعت إلى تجنيد هذه الشريحة من أغنياء الحرب، وكلفتهم بالمهمة، و وفرت لهم الحماية والدعم، للقيام بتنفيذ مخطط إغراق السوق والجمهور معاً بعروض التسلية والترفية بالغة البذاءة، التي أستخدمت فيها كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة إلى حد التحرش بالجمهور. " و نحن نقصد بالتأليف للصالات مجاراة الكاتب لامزجة السكارى والمخمورين، في تلفيق الحوادث وتفككها في القصة والحوار، وقصة هذا الفيلم*... و حواره على هذا الحال يحاكيان لون الكتابة للصالات. " (10)

---

* الفيلم : الجنس اللطيف، سيناريو: نيازي مصطفي، قصة وحوار: أبوالسعود الإبياري، إخراج: أحمد كامل مرسي، إنتاج : 1945.

مصر كلها... السرايا، و سلطات الاحتلال الإنجليزي، والحكومة، والأحزاب، والقوى الاجتماعية على اختلاف شرائحها وانتماءاتها، و جميعها كانت في حالة ترقب وتربص.

وقد وقع الاختيار على السينما المصرية للقيام بمهمة :التهدئة والتمويه والاحتواء، من هنا جاءت مخططات إعادة تموضع السينما المصرية أو في معنى آخر قطع الطريق عليها، وإعدادها لتطويق مخاطر ودوافع الاحتكام إلى الشارع، ومحاولة الالتفاف حول ما كان يتردد بقوة : أن مصر – وقتئذ- كانت في طريقها إلى التغيير. " الصراع على موقف السينما المصرية وطبيعة توجهاتها سياسياً و اجتماعياً، وانحيازتها، غالباً ما كان يستهدف به تحييد الجمهور، و محاولة عزلة وتطويقة، و الذهاب به بعيداً عن مخاطر اقترابه من المجال العام أو انخراطه فيه.

بما في ذلك دور التعليم وفلسفته : السيطرة والاحتواء، عملاً والتزاماً بتأسيس الوعي الجمعي ومنهجته على قاعدة: حياة الناس شئ و المجال العام شئ آخر. و إذا ما قدر فتح باب العضوية أمام الانضمام إلى المجال العام، فإن ذلك يجب أن يكون مشروطاً وعلى سبيل الاستثناء – ثورة 25 يناير- وعليه يجب اتخاذ كافة التدابير الممكنة وإبقاء الوضع علي ما هو عليه... السينما المصرية والجمهور والوعي الجمعي شئ، وحياة الناس والتطلعات المشروعة والمطالب والحقوق والحريات العامة شئ آخر، متوازيان لا يلتقيان.

في هذا السياق تحديدا.. أجواء الحرب العالمية الثانية 1939 – 1945، جاء صعود أغنياء الحرب من متعهدي وسماسرة معسكرات جنود الاحتلال الانجليزي، كواجهة مصطنعة لمن خطط وقام بالتكليف، ذلك

أن ما صنعه أغنياء الحرب من عمل محكم، والسيطرة على مقدرات السينما المصرية والمتاجرة بها، وإغراق السوق والجمهور لا يمكن أن يكون عملا عفويًا أو وليد الصدفة.

(لعل ما عرف بظاهرة سينما المقاولات التي عاصرها الجمهور في حقبتي السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، تشكل بسماتها وملامحها ودوافعها امتدادًا عضويًا لسينما أغنياء الحرب بكل تبعاتها الكارثية على مسار السينما المصرية ومسيرتها) أن تمرير سينما أغنياء الحرب على إنها ظاهرة سينمائية فحسب، وانحرافاً بمسار السينما المصرية عن صحيح مسيرتها، هذا التفسير يعد في حقيقة الأمر تبسيطاً مخلًا وكسلًا معرفياً لا يستقيم مع جسامة الظاهرة: توقيتها، ملابساتها سطوتها ونفاذها، والمستهدف بها، ونتائجها الكارثية.

ظاهرة شاذة لا يمكن قبولها على أن مجموعة من الممولين الأشرار تلبستهم فجأة نزعة شريرة للإيقاع بالسينما المصرية، وتحويلها إلى ماخور علي المشاع.

أن التعامل مع منطق الإفساد الموجه، المعد له مسبقاً، علي أنه شر اعتباطي هو الشر بعينه، والتواطؤ معه، والتماهي مع الجريمة والضالعين فيها.

أليس من المريب - مثلا – أن الرقابة بلعت لسانها، وقضت بإحالة قوانينها ولوائحها ومحظوراتها إلى التقاعد، ضاربة بها عرض الحائط، وتغافلت وارتضت طواعية – أو بناء على تكليف وتوجيه – بكل صور البذاءة والفحش، بداءة بأسماء الأفلام، وانتهاءاً بمشاهد العري والتلميحات الجنسية الصارخة." (11)

3- ظاهرة سينما المقاولات... ملمح من عوار بنية السينما المصرية وانعكاساً لها:

في سنوات النشأة والتكوين 1896 – 1935، وصولا إلى مرحلة التأصيل والانتشار 1935 – 1952، وحتى بعد قيام شركة مصر للتياترو والسينما 1925، إحدى شركات بنك مصر، وظهور استديو مصر بصفته أكبر صرح سينمائي مؤسسي عرفته السينما المصرية في تاريخها، وبداية ممارسة نشاطه عمليًا في 1936 بفيلم "وداد" بطولة " أم كلثوم"، إخراج : "فريتز كرامب". لم تكن صناعة السينما المصرية قد عرفت طريقها إلى كيانات إنتاجية قوية ومؤثرة، وبقيت في مسارها ومسيرتها في حالة تبعية كاملة للمشاريع والكيانات الانتاجية الصغيرة.

ولعل الجهود والمبادرات الفردية شكلت أحد الملامح البارزة في طبيعة تكوين السينما المصرية، وربما تكون الأكثر حضوراً وتوتراً في تاريخها أيضًا.

من ملامح الكيانات الإنتاجية الصغيرة، ومن سماتها أيضًا، أنها أضعف قدرة وأقل إمكانية عن قيادة وإدارة صناعة وافدة ناشئة ذات طبيعة خاصة مثل صناعة السينما، أو الأضطلاع بمهمة حمايتها واستقرارها، هذا غير تحمل عبء العمل على نموها وتنميتها.

يضاف إلى ذلك أن قدرة الكيانات الإنتاجية الصغيرة أو حتى المتوسطة منها على مواجهة تحديات السوق وتحولاته الحادة عادة ما تكون محدودة غير ذات أثر.

من هنا يمكننا ملاحظة ارتفاع معدل تآكل الكيانات الإنتاجية السينمائية في مصر واختفاء العشرات منها نتيجة ضعف بنيتها ومحدودية مواردها من جهة، وتحولات السوق المرتبطة بحجم الجمهور وقوته الشرائية وارتفاع الضرائب والرسوم الجمركية المقررة على مستلزمات صناعة السينما من جهة ثانية.

كما من ملامحها أيضًا – أي الكيانات الإنتاجية الصغيرة والمتوسطة منها – أنها غالبًا ما تكون خاضعة في إنتاجيتها ونشاطها إلى شروط السوق واملاءاته، وليس في مقدورها أو من أهدافها تغيير السوق أو تصحيح مساره أو مواجهة تشوهاته، إذ أنها تكاد تكون في تبعية كاملة للسوق، وفي موقع رد الفعل لكل تحولاته وتقلباته.

لكن الأكثر أهمية من هذا وذاك أن تلك الكيانات ليس في إمكانها أو في استطاعتها تغيير الأنماط السائدة في السوق سواء المرتبطة منها بآليات الانتاج أو النشاط الاستهلاكي.

وليس أمامها من سبيل لضمان مصالحها والحفاظ على وجودها سوى مجاراة السائد في السوق والعمل به :انتاجياً وتوجهاً... شكلًا وموضوعًا.

من هنا يمكننا تفهم إشكالية صناعة السينما في مصر... ولماذا سيطرت عليها وعلى مدار تاريخها المديد منذ نشأتها والى يومنا هذا نفس التفضيلات الفيلمية دون تغيير حقيقي ربما إلا عن قليل.

ولماذا بقي الارتباط قائماً و ممتداً و بهذه الكيفية من الصلابة و الرسوخ بين نمط الانتاج هنا ونمط الاستهلاك هناك.

ولماذا ظل الجمهور مواظباً على نفس تفضيلاته الفيلمية، و لم يسمح بسقوطها أو الخروج عليها إلا في حالات استثنائية رغم كل التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التي طرأت على مدخلات صناعة الجمهور.

انطلاقاً من عوامل تشوه البنية الاقتصادية للسينما المصرية نتيجة سيطرة الكيانات الإنتاجية الصغيرة والمتوسطة منها، نستطيع أن نجد تفسيراً منطقياً لهذا النمط من الجمهور و تفضيلاته الفيلمية.

ولماذا نجح هذا النوع من الجمهور في فرض هيمنته على مجمل الإنتاج الفيلمي أو بمعنى آخر أسباب نجاح السينما التجارية في بسط سيطرتها علي السوق والجمهور معاً دون مخاطرة أو فشل، و هي ذات السينما التي تقف ورائها عادة الكيانات الإنتاجية الصغيرة التي اعتادت على حصاد ارباحها نتيجة قبولها بمطالب الجمهور و تفضيلاته الفيلمية دون قيد أو شرط من جهة، و دورها التاريخي في عمليات المتاجرة بالسينما و الانحراف بها من جهة ثانية.

بل أن الكيانات الانتاجية الصغيرة هذه ربما تكون عامل من عوامل "عدم إنتظام النشاط الانتاجي لصناعة السينما في مصر، الأمر الذي يمكن إرجاعه بصفة أساسية إلى انتشار المشروعات الانتاجية صغيرة الحجم، وما يترتب على ذلك من سهولة الدخول والخروج من الصناعة." (12)

لهذا السبب تحديداً سوف نجد أن نمط الإنتاج السينمائي القائم على الكيانات الإنتاجية الصغيرة... هو النمط الأكثر شيوعاً و تداولاً في تاريخ صناعة السينما المصرية.

إلى الحد الذي يمكننا القول فيه: أن العديد من مظاهر تخلف اقتصاديات صناعة السينما في مصر و تخلف إنتاجيتها، و تخلف الجمهور كذلك، يمكن ردها إلى هذا السبب بعينه... غياب المؤسسات الانتاجية الرأسمالية وغلبة النمط الإنتاجي المرتهن بالمشروعات الصغيرة. " كان الازدهار الاقتصادي لتلك الصناعة الجديدة هو الدافع لظهور كيانات اقتصادية في مجال صناعة السينما، وتمثلت في نظام الاستديو مع قيام أستوديو مصر عام 1935، ولكن التجربة لم يكتب لها النجاح و فشلت، واقتصرت على وجود الأستديو نفسه فقط لتصوير و تحميض وطبع الأفلام.

وأصبحت السينما هي مجال للنشاط الفردي سواء في مجال الإنتاج أو ملكية الاستديوهات والمعامل والتوزيع ودور العرض، مع بعض الاستثناءات. وليس الغرض منها قيام صناعة سنيمائية بالمفهوم الرأسمالي لنظام الأستديو المتعارف عليه. " (13)

لقد تطلب الأمر، انقضاء نصف قرن من تاريخ السينما المصرية 1896- 1946، قبل أن يتوافر لها غرفة صناعة السينما. " القرار الوزاري رقم 458 لسنة 1947. " (14) و بصرف النظر عن جدوى ما يسمي بغرفة صناعة السينما أو دورها. إلا أن ذلك يعكس بصورة أو الأخري حالة الفوضى والعشوائية لواقع صناعة السينما في مصر.

ربما كان من الصحيح أيضاً، القول أن صناعة السينما المصرية في مجمل تطورها جاءت انعكاساً لمحدودية السوق الداخلي، متمثلاً في قوته الشرائية التي تقصر عادة عن تحقيق الجدوى الاقتصادية للمنتج الفيلمي، ما لم يجد له سبيلاً إلى التوزيع الخارجي.

يضاف إلى ذلك تراجع مدخلات التمويل والتدفقات المالية نتيجة غياب الرأسمالية الوطنية عن الاستثمار في صناعة السينما. " علي الرغم من نمو الرأسمالية المصرية و تزايد قوتها بعد ثورة 1919، إلا أنها لم تقبل على استثمار أموالها في صناعة السينما إلا بحذر شديد في منتصف الثلاثينيات مع افتتاح استديو مصر. وطوال الفترة من 1927 – 1945 لم تنشأ شركات إنتاج ضخمة مثلما كان الحال في أوربا وأمريكا. بل ظل الإنتاج السينمائي من الناحية الاقتصادية وقفاً على الجهود الفردية بشكل رئيسي. أما الشركات ذات رأس المال الكبير لم تظهر علي الإطلاق. " (15)

نزيد الأمر وضوحاً... لم تجذب صناعة السينما في مصر للأسف إلا رؤوس الأموال الصغيرة، في نفس الوقت الذي ترددت فية الرأسمالية الوطنية طويلاً ولم تقبل المجازفة. ومن ثم بقت الكيانات الإنتاجية الصغيرة والمجهودات الفردية الصفة الغالبة لمسار السينما المصرية ومسيرتها. لقد ارتضت الكيانات الإنتاجية السينمائية التعامل مع السوق و الانخراط فيه على ما هو عليه، ومن ثم لم تسعى إلى التغيير أو المناداة به، و لذا بقيت علاقات السوق و الإنتاج السائدة علاقات إذعان ورضوخ أقرب منها إلى أي شئ آخر.

وكان الجمهور هو المستفيد الأول من تلك العلاقات، وقد مارس سلطته القابضة على الجميع، و لم يقبل بأقل من الإذعان والرضوخ لتفضيلاته الفيلمية، التي لم يسمح بالخروج عليها إلا على سبيل الاستثناء والندرة.

وهناك من يضيف إلى ذلك ملابسات دور وتأثير الأجانب على صناعة السينما في مصر. " إن المتأمل لبدايات السينما المصرية وحتى قرابة المائة عام من عمرها، يجد أن الأجانب قد لعبوا دوراً أساسياً في هذه الصناعة منذ بداية تعرفنا عليها. فلقد تم دخول السينما مصر و تعريف المصريين بها – كاختراع تكنولوجي حديث في ذلك الوقت – علي يد أحد الأجانب، و كذلك فإن العروض الأولي للأفلام قام بها أجانب، أيضًا ألافلام الأولي أنتجها وصورها وأخرجها أجانب. بل أن دور العرض، وكذلك الاستديوهات في البداية كانت لأجانب.

و قد استمر هذا الدور الأجنبي في صناعة السينما المصرية بالرغم من محاولات التمصير لهذه الصناعة، ولم يتلاشي هذا الدور إلا في أوائل الستينات، و مع بداية تدخل الدولة المباشر في صناعة السينما من خلال القطاع العام و التأميم، و مع ذلك فلقد استمر دور الأجانب في صناعة السينما بشكل آخر، و حتى الأن و المتمثل في الموزع الأجنبي، الذي ما زال يؤثر بشكل أو بآخر في صناعة السينما المصرية حتى الآن " (16)

لقد شكلت عمليات إعادة الإنتاج و محاكاة ما سبق من عروض التسلية والترفية الفيلمية والتي لاقت رواجاً من وجهة نظر الجمهور، واحدة من أبرز سمات سينما المقاولات، والأكثر شيوعاً و تداولاً في نمط إنتاجيتها. و النتيجة أن جانباً كبيراً من انتاجية السينما المصرية وفعاليتها الفيلمية خضع إلى منهج " التنميط " ومعالجات الإعادة و التكرار مع بعض التدخلات هنا وهناك لزوم إحياء النمط و بعثه من جديد. وهو ما يعني من الناحية الأخري موازاة نمط الإنتاج بنمط الإستهلاك أو بمعنى آخر العرض والطلب. لقد بلغ التنميط من حدته و صرامته أنه شكل تكوين صلد رباعي الأبعاد :

1- نمط الإنتاج (العرض).

2- نمط الاستهلاك (الطلب).

3- نمط الجمهور (القوة الشرائية المتمثلة في قوى العرض والطلب).

4- نمط الثقافة (ما من جمهور واسع النطاق إلا وله نمطه الثقافي متمثلاً في الوعي الجمعي الذي يمكن بواسطته تحديد هويته والاستدلال عليه، الذي يختلف بطبيعة الحال من جمهور إلي آخر ومن حقبة تاريخية إلى أخرى تبعاً لمؤشر التعليم، الرفاهة المجتمعية، الحراك المعرفي إلخ).

من نتائج سيطرة توجهات الكيانات الإنتاجية السينمائية الصغيرة على مجمل الناتج الكلي لاقتصاديات صناعة السينما المصرية وإنتاجيتها، ربما كانت متمثلة في ظاهرة سينما المقاولات سواء كان الأمر متعلقاً

بفترة الأربعينيات تحت مسمى سينما أغنياء الحرب، أو في فترة السبعينيات حتى مطلع التسعينيات من القرن الماضي.

أن تخلف بنية السينما المصرية من الوجهة الاقتصادية والإنتاجية قد فرض شروطه على نمط العرض أولا، ثم نمط الطلب ثانياً، و ليس العكس. بمعنى آخر أن نمط الاستهلاك السائد يجئ لاحقاً علي علي فشل صناعة السينما في مصر، واخفاقها المزمن عن إنجاز منتج فيلمي تتجاوز به عروض التسلية والترفية وآثارها السلبية من جهة والوصول بإنتاجيتها و بنيتها الاقتصادية إلى متطلبات و شروط الرأسمالية الصناعية من جهة ثانية، وقطع الطريق على الكيانات الإنتاجية الصغيرة بكل اثارها الكارثية من جهة ثالثة.

لقد فشلت السينما المصرية في الولوج إلى مرحلة الرأسمالية الصناعية، سواء كان الأمر متعلقاً بتجربة ستديو مصر، أو القطاع العام في السينما. وأيًا كانت عوامل الأخفاق هنا أو هناك، إلا أنه من المؤكد أن كلتا التجربتين كانتا أقل صلابة، و أقل شأناً، من الاضطلاع بمهمة تمكين صناعة السينما والانتقال بها من بنية المشروعات الإنتاجية الصغيرة والمتوسطة منها، إلى مرحلة الرأسمالية الصناعية بكل شروطها الاقتصادية والانتاجية.

من هنا حوصرت السينما المصرية بتخلف بنيتها الاقتصادية والإنتاجية، و تأزم الكيانات الإنتاجية السينمائية الصغيرة و تعثرها، و محدودية السوق الداخلي وتواضع مخرجات عائداته. هذا غير الإذعان لسلطة الجمهور وتفضيلاته الفيلمية، و قد كانت محاولات الخروج عليها أو تجاوزها أمراً صعب المنال، و غالباً ما تعثرت تلك المحاولات لأسباب عديدة ومختلفة. وأن بقيت تفضيلات الجمهور و محددات اختياراته العامل الحاسم وراء تصلبه و تموضعه ثقافياً و اجتماعياً: نوع التعليم، الأمية، الفقر، التخلف، وتلك وضعية تاريخية على أي حال.

نمطان متوازيان كلاهما يتبع الآخر ويسبقه: نمط الإنتاج و يقابله على الجانب الآخر نمط الإستهلاك.

ولا يمكننا توقع تغيير أحدهما دون المبادرة إلى إقصاء الآخر، وبنفس الأولوية. في علم الاقتصاد ثمة قاعدة مؤداها: في حال توافر إرادة تغيير نمط الإستهلاك بآخر أفضل منه فإن أيسر السبل لتحقيق ذلك هو العمل على تغيير نمط الإنتاج... و أن غياب أحدهما يفضي حتماً الي سقوط الآخر.

ذلك أن العرض و الطلب وجهين لعملة واحدة: تابع ومتبوع أو فاعل و مفعول به.

4- سينما المقاولات.... ملامحها و سماتها:

بداية، في سينما المقاولات وكل ما يمكن أن يؤخذ عليها أو ضدها، أو يوجه إليها من ملاحظات أو تحفظات أو انتقادات بسبب ما يعتريها من عوار أو أخطاء أو غياب المهنية أو حتى مبادئ حرفة صناعة الأفلام، وما يزيد على ذلك.. واضحة تماماً، بل وغاية في الوضوح.

ومرد الأمر هنا هو أننا وببساطة شديدة أمام بضاعة فاسدة تماماً، وما من مظهر من مظاهر صناعتها فنياً أو مهنياً إلا و أمتزج به دافع الغش أو التحايل أو الاستخفاف وربما انعدام الموهبة والكفاءة.

إلا أن ما يتبقى منها دافع أول و أخير..إلا و هو: الرغبة في تحقيق الربح بأية ثمن.. وعلى أي نحو، وتملق الجمهور والتحايل عليه، واسترضاءه غرائزياً والتماهي معه إلى حد التحرش به، وربما استدراجه والإيقاع به أيضاً.

في سينما المقاولات... تتوافر كل مظاهر البذاءة والابتذال دون خجل أو حياء، فضلاً علي أن كل أسباب استهدافها بالتشهير أو الذم أو حتى السباب، حاضرة بوفرة وربما تصل إلى حد فضائحي وعجائبي أيضًا.

ومع ذلك أو بالرغم من ذلك.. تبقى سينما المقاولات ظاهرة سينمائية – جماهيرية جديرة بالبحث والاستقصاء، لأكثر من سبب منها:

1- الدوافع السياسية والمجتمعية التي تقف وراء الظاهرة، وقامت على تبنيها.

2- موقف الجمهور من الظاهرة، أو فئاته واسعة الانتشار المهيئة أو المؤهلة ذهنيا ونفسيا للتجاوب معها وانخراطه فيها من جهة، ونفاذ الظاهرة ونجاحها – إذا جاز التعبير – في أحراز ما استهدفته وسعت إليه من جهة ثانية.

3- الاستغلال السياسي المباشر للسينما المصرية، وما عرفته علي مدار تاريخها وفي سياقات سياسية محددة من ضغوط وإملاءات. وهو ما يتجلى بوضوح شديد في طبيعة الدور المزدوج الذي تلعبه الرقابة من المنع والمصادرة إلى التفريط والمشاركة في دعم الظاهرة وصناعتها أيضًا.

استقطبت ظاهرة سينما المقاولات اهتمام منصات النقد السينمائي إلى الحد الذي أصبحت فيه محل انتقاد عام، نظرا لشيوع الظاهرة، وأصداؤها واسعة النطاق، وكان الدافع وراء ذلك :

1- الصدى الجماهيري واسع النطاق الذي أحرزته الظاهرة لدى قطاعات هائلة من الجمهور. أو لنقل تحديدا الجمهور الذي جاء في سياقه السياسي الاجتماعي الذي لم تشهده مصر من قبل. (مواسم الهجرة إلى بلاد النفط بالنسبة لقطاعات واسعة من المهنيين والحرفيين على اختلاف شرائحهم مهنيًا واجتماعيًا) وما توافر لهذا الجمهور من وفرة شرائية فرضت ثقافتها ومطالبها على الحياة الفنية خاصة في مجال الأغنية والمسرح عامة والسينما المصرية على وجه خاص.

2- مظاهر الفوضى والارتداد التي فرضت نفسها على المنتج الفيلمي أو بمعنى آخر صناعة السينما المصرية من زاوية تراجعها وتخلفها لا على صعيد المحتوى أو المضمون فحسب ولكن في غياب مهنية صناعة الفيلم في أبسط مبادئه وقواعده.

ربما يصعب تحديد مواقع العوار أو الخلل في البناء الفيلمي، طالما أن مظاهر العوار نفسها قد اجتاحته وأحاطته من كافة عناصره ومقوماته الفنية. " نموذج فذ للعمل المرتجل، المسطح، المترهل، الذي يلجأ صناعه إلى نوع من السهولة التي تبلغ حد التسيب. وتتضافر عناصره الفنية جميعا لتزيده ترديًا، فحتي التمثيل يتميز بنفس الزيف الذي يتجلى في الحارة ذات الديكورات الكرتونية التي بنيت باستخفاف، وعلى عجل." (17)

عندما تجتاح السينما المصرية موجة عاتية من الهبوط والتردي، فإن مظاهر هذا الاجتياح ربما نلمسها في كل إشاره مرور أو تقاطع طريق. " هذا الطموح يضيع إلى درجة التلاشي في إطار رغبة صناع الفيلم في صنع فيلم تجاري استهلاكي على الطريقة الهندية، حيث يمتلئ الفيلم بالأغاني في غير موضعها، ومشاهد الأثارة الحسية بمختلف أشكالها. مرة أخرى نجد نموذجًا للتدهور الدرامي السائد في السينما المصرية، والذي يجعلنا نثق في أن صناع هذه الأفلام في حاجة إلى تعلم أصول الدراما الأولية، وإلى قراءة الكثير من الأدب القصصي والأدب الدرامي، لكي يتمكنوا من اقناع جمهورهم بما يشاهده على الشاشة." (18)

البعض من النجوم ربما كانوا بارعون وناجحون جدًا في أرتباط أفلامهم واسمائهم بالظواهر السينمائية السلبية، وبنوعية من الجمهور الذي ربما يتفوق عليهم في تردي أعمالهم. " ويتضح للمشاهد من خلال الفيلم أن نادية الجندي تقوم بتفصيل الأفلام خصيصا لإبراز إمكانيتها كممثلة، تقوم بالقفز والجري والقتل والرقص والحرق والخطف. وعندما تتسطح القضية وتصبح مجرد كلاماً هامشياً، يصبح أي جهد فني سينمائي يبذله المخرج والعاملون معه، جهدا ضائعاً لا مبرر له، ونصبح في النهاية أمام سيناريو رديء كُتب باستهتار شديد لقضية في غاية الأهمية. " (19)

المدهش أن سينما المقاولات تضم أطيافا شتى من النوع الفيلمي، إلا أنها في ملامحها العامة وسماتها تتفق جميعها على صيغ أو تراكيب أو معالجات فيلمية معادة ومكررة بصورة أو أخرى، وكأن جرى استعارتها من مصدر واحد، أو كتالوج شائع يتداوله صنايعية سينما المقاولات، الذين يلتقون في النهاية على طريق واحد... استجداء الجمهور ومحاولة استرضاءه بأي نحو وثمن. " أن التركيبة النهائية للسيناريو ذات صيغة ميلودرامية مفجعة تدفع المشاهد لكي يضغط علي مدامعه أملا في البكاء. بل أن كاتبي السيناريو يزيدان الموقف سوءًا وتعقيدا عندما يقدمان اختياراً جديداً لنهاية الموضوع، وذلك بمصرع البنت الكبرى وزوجها في الوقت الذي يتنازل فيه الأب أمام المحكمة عن كل ممتلكاته. وهكذا تصل مجموعة شحنات مكثفة في قالب حزين مدهش مفجع، تلطم الجمهور خلال الثلث الأخير من الاحداث. " (20)

يمثل بعض المخرجين في ظروف السينما المصرية السائدة "حالة حرجة" من حالات الانتقال المدهش من الشيء إلى نقيضه، والتسارع الحاد من فيلم إلي الآخر وكأنهم في سباق محموم مع الزمن. وعلى الرغم من كثافة تواجدهم سينمائيا، ورهانهم الدائم على السوق والجمهور أو في تعبير آخر شباك التذاكر، إلا أنه من الصعوبة البالغة أن نتذكر اسم فيلم واحد يمكنه البقاء أمام عوامل النسيان والتلاشي. " علي الرغم من هذا كله نجد أن كلا من كاتب السيناريو والمخرج لم يكلفا نفسيهما مشقة التعريف بالزمن والمكان اللذان تدور فيهما أحداث الفيلم، ما يجعل المتفرج يتشتت أثناء محاولاته المتكررة للتعرف بنفسه على زمن ومكان وقوع أحداث هذا الفيلم. اللذان ظلا لغزا مبهما على فهم المتفرج. حتى بعد انتهاء مشاهدته لهذا الفيلم الفريد العجيب. " (21)

في مقال آخر ... " الملاحظة الجديرة بالذكر هنا الدور الذي يلعبه القدر باستمرار في أفلام المخرج، وهي سمة من سمات الميلودراما الهابطة، ففي جميع الأفلام التي أتيح لي مشاهدتها : "وعادت الحياة"، و " بدور "، و " لاوقت للدموع"، كان القدر هو المتحكم في مصائر شخصياته. القدر هو الذي يصدر لهم الكوارث وينهي حياتهم النهايات السيئة أو السعيدة، وهو الذي يصنع الفيلم كله." (22)

تناول نقدي ثان... " من خلال بناء درامي مفكك، وتخبط مؤسف في رسم الشخصيات، وعجز كامل في تقديم التحليل المنطقي الواعي للعلاقات والمواقف بين هذه الشخصيات، حتى أن لقاءها ببعضها وتطورها اصطبغ بالاصطناع والافتعال. وحوادث ربطت ببعضها بشكل يغلب عليه السطحية والارتجال. يقدم الفيلم خليطا من " سمك – لبن – تمر هندي "، لفكر سينمائي متخلف ليس فيه أي أثر للمنطق أو المعقولية. الذي يحمل بين طياته كل ملامح السينما المصرية التقليدية المستهلكة. " (23)

ملمح آخر من سينما المقاولات... غياب ما هو بديهي ومنطقي من أصول صناعة الفيلم، ومبادئه الأساسية التي لا علاقة لها بالموهبة أو الإبداع، ولكنها تقع في نطاق إتقان المهنة، ومراعاة الصانع لحرفته وعمله. وأن ثمة شئ اسمه النزاهة أو الأمانة التي تحمي الصانع من التفريط أو الأهمال وربما تحول بينه وبين الفشل ايضا. " والفيلم كما ترى... لابد وأنك شاهدته مرات عديدة من قبل، بأسماء مختلفة، ولكن مع فارق واحد، وهو أن هذا الفيلم أخرج بأهمال جسيم قد لا يتوفر في أي عمل من الأعمال التي نسج على منوالها. فمهما تفحصت ونقبت عن موقف أو مشهد أو لقطة ملفته، فأنك لن تجد اطلاقا.. علي العكس.. ستجد أن كافة عناصر اللغة السينمائية استخدمت استخداما غليظا، فمن حركة مرتجلة للممثلين أمام الكاميرا، إلى حوار أقرب إلى الثرثرة والمحادثة، إلى شخصيات وحيدة الجانب، رسمت ابعادها بتسطح شديد، إلى أغنية لم نفسر منها كلمة واحدة، إلي ألوان استخدمت للزينة وليست للتعبير، الي موسيقى تظهر وتختفي بلا ضابط أو ضرورة. أمور كلها تدفعك إلى التفكير في مغادرة دار السينما أكثر من مرة. " (24)

قد تختلف عناوين الأفلام وأسماء المخرجين والنجوم والممثلين، وكتاب السيناريو، ولكننا نفاجئ بانتمائهم جميعًا إلى مفهوم سينما المقاولات. ربما لا يكون من قبيل المجازفة أو المغالاة القول : أن فساد الصانع والمهنة والمجال قد يكون لاحقا على فساد الفطرة وانعدام النزاهة أيضًا. " طالما أن ذلك هو حال السينما المصرية في كثير مما تنتجه استديوهاتها وتقذفه في دورة محمومة إلي دور العرض ثم إلي عقل ووعي المشاهد. فيكون من واجبنا رغم كل شئ هو التصدي بالدراسة والتعليق علي مفردات تلك الظاهرة الغريبة والتي استمرت فترة ليست بالقصيرة. ولا بأس بالطبع أن يكون للعمل الفني منطق خاص شريطة أن تبرره الدراما الفيلمية، وتساعد أحداث الفيلم في مجراها وتسلسلها علي تفهمه. لكن الأهم هو التزام أصحاب شريط الفيلم بذلك المنطق طوال مدة تسلسل الأحداث علي الشاشة. وذلك هو أضعف الأيمان، غير أن أصحاب الشريط لهم وجهة نظر مختلفة. " (25)

سينما المقاولات ليست من الضرورة أن تكون مجرد عروض للتسلية والترفيه، لكنه نفس التوجه القائم علي المعالجات الكرتونية التي تقف عند مسمي المشكلة أو الأزمة، و لا تنفذ الي عمقها أو جذورها، انه التحايل الذي يندرج تحت عناوين كبرى لمشكلات حقيقية، ولكنه في الحقيقة سالب للوعي و معاد للعقل. " السر إذًا وراء هذه الدعاية، هو إخفاء حقيقة أن معظم، ما يخرجه اولئك هو أفلام تقليدية بالمعنى الحرفي للكلمة: أفلام صنعت باستعجال شديد، بناء على سيناريوهات ركيكة، و حتى دون أي محاولة للإجادة في العناصر الحرفية البحتة كالتصوير و الديكور أو غيرها. و لن نجد فجوة بين حجم الدعاية المبتكر هذا، و بين الواقع المضحك للافلام مثلما نراه الآن " (26)

نحن نحاول توسيع نطاق الرؤية، و لا نريد أن نقيدها بظاهرة سينما المقاولات فحسب. ذلك أن نمط الإنتاج السائد في تاريخ السينما المصرية الذي عرفته في وقت مبكر منذ دخولها إلى مصر عام 1896، قد تمكن من فرض قوانينه و آلياته إلى حد أنه منع المنافسة و قام بمصادرتها، بعد أن بسط هيمنته على مدخلات السوق و مخرجاته.

وقد تكون سينما المقاولات ومن قبل سينما أغنياء الحرب التعبير الأكثر تشوهاً و تخلفاً له.. أي نمط الإنتاج السائد الذي يتجاوز في شموليته وامتداداته ظاهرة سينما المقاولات و لا يتوقف عند حدودها.

" والفيلم سينمائياً ضعيف، و أغلب اللقطات وصفية وهي عامة أو متوسطة، وحركة الكاميرا محدودة إن وجدت، و الحوار خطابي وانشائي، والسيناريو لم يستطع أن يرسم لنا شخصية واحدة مقنعة. و الفيلم يفتقر إلى الإيقاع المناسب، واقتصر دور المونتاج علي ربط المشاهد ببعضها، و الممثلون أغلب الظن انهم يقتربون من الثلاثين عاماً، و ليسوا تحت العشرين كما يزعم الفيلم. " (27)

مثلت سينما المقاولات التصدع الأكثر عنفاً في سلسة طويلة من التنازلات الفنية التي شهدتها السينما المصرية في أعقاب حرب أكتوبر 1973. وما تبعها من تحولات سياسية واقتصادية واجتماعية قسمت مصر وشطرتها بين قمة البناء الاجتماعي و قاعدته، وفي مقدمته الطبقة الوسطى بطبيعة الحال. و قد اضطلعت ظاهرة سينما المقاولات في ذروة اجتياحها بدور الفصل الختامي للعرض الفضائحي الذي شهدته آنذاك دور العرض. " و نفس هذا الاستخفاف نلحظه في السيناريو. ولا بد أن يصيبك الفيلم بعد أول نصف ساعة بالملل، حيث انه لا يقوم إلا علي موقف واحد لا ينمو و يتكرر بشكل سخيف. و أعجب ما في هذا الفيلم أن آخر أربعين دقيقة من الفيلم عبارة عن معارك بين الأبطال الثلاثة و المهربين، و المفروض أن تثير الضحك، و لكنها تفشل في ذلك لأنه سبق لنا مشاهدة المئات من هذه المعارك في أفلامنا المصرية. " (28)

تصادف أن ظاهرة سينما المقاولات لم تكن وحدها في سوق المنافسة والانتشار، فقد واكبتها واصطحبتها معها ظاهرة فنية أخرى التي لعبت دوراً بارزاً في دعم وتمويل سينما المقاولات، و قد حققت لها المزيد من الربحية والانتشار الذي طال الملايين من الناس وهم قابعون في منازلهم أمام شاشات التلفزيون يتابعون ويترقبون الجديد المثير من العروض الفيلمية التي تتوفر لهم يومياً دون عناء أو مشقة، و بكلفة أقل كثيراً عن ذهابهم إلى دور العرض لمشاهدة نفس الافلام. هذه الظاهرة لم تكن إلا أجهزة الفيديو وأفلام الفيديو التي قامت بدور البديل عن دور العرض و أفلام السينما.

المثير أن كل من ظاهرة سينما المقاولات و ظاهرة الفيديو، كلتاهما وجدت في الأخري بعضاً من الحضور، وبعضاً من التمدد والانتشار، و الكثير من الانتفاع المتبادل أو كما يقولون تبادل المصالح. لكن الأكثر أهمية من هذا أو ذاك أن ظاهرة أفلام الفيديو مثلت تمويلاً أضافياً و دعماً مباشراً لسينما المقاولات، التي لولا هذا الدعم لربما سقطت سريعاً.

ما قبل حرب أكتوبر، وبعدها شهدت أسواق النفط العالمية قفزات غير مسبوقة في ارتفاع الأسعار، و نمو هائلاً في الطلب. الأمر الذي أنعكس علي اقتصاديات الدول العربية المصدرة للنفط و خاصة دول الخليج،

التي شهدت بدورها تحولات اقتصادية و اجتماعية هائلة، وقد أسفرت في النهاية عن إشاعة أجواء من الرفاهية والترف التي لم تعهدها تلك الشعوب من قبل.

في تلك الأجواء المترفة ظهرت أجهزة الفيديو وأفلام الفيديو التي ترتب على أثرها انتقال العروض الفيلمية من دور العرض إلى شاشات التلفزيون في البيوت وغيرها، التي عاشت سباقاً محموماً في متابعة عروض أفلام الفيديو من كل نوع و من كل صوب المعلبة والمتداولة على شرائط الفيديو على اختلاف مسمياتها وأنواعها.

علي أثر شيوع ظاهرة أفلام الفيديو شهدت السينما المصرية قيام كيانات إنتاجية سينمائية جديدة، وأخرى لشراء حق امتياز توزيع أفلام الفيديو، وثالثة لشراء حق امتياز الإعلانات على أفلام الفيديو لمواكبة الاستثمار في افلام الفيديو.

ونظراً للاستهلاك الشره لعروض الفيديو سواء داخل مصر أو خارجها في الدول العربية النفطية، و الطلب المتزايد على أفلام الفيديو لجمهور المنازل و الطائرات و كافة وسائل النقل الجماعي، وغيرها من التجمعات في المقاهي و الأندية إلخ، أدى ذلك إلى الحد أن الطلب على مشاهدة الأفلام في دور العرض حيث شهدت تراجعاً ملحوظاً لصالح عروض الفيديو.

لقد شكلت المئات من الأفلام التي أنتجت بتعجل و استخفاف شديد لمواجهة الطلب المتزايد لعروض الفيديو، امتداداً و نمواً طبيعياً لظاهرة سينما المقاولات و بنفس سماتها و ملامحها، وبذات النهج والتوجه القائم على الاستهلاك الشره لعروض التسلية و الترفية، وحصد الأرباح والمكاسب على أية نحو وبأي ثمن، والاستغلال المنظم والممنهج لقطاعات هائلة من الجمهور.

لعلنا نتذكر أن تيترات الأفلام المصرية في هذه الفترة لم تكن تخلو من الأشارة و بالنص إلى الشركات الحائزة على حق توزيع افلام الفيديو حصرياً. الأمر الذي كان يعني من الناحية الأخري أن ظاهرة سينما المقاولات قد وجدت لها ظهيراً مجتمعياً و تمويلاً و دعماً مباشراً، من ظاهرة ممن كانت تسمى بأفلام الفيديو.

في سينما المقاولات بدا الأمر كذلك، شيئاً فشيئاً بدأت السينما المصرية بكامل طاقتها وفعاليتها انتاجياً ومهنياً تنجرف وتتهاوى تحت وطأة تيار كاسح من الأفلام التي تسابق صانعوها، في إنتاج وتسويق وتمرير كل ما يقع سينمائياً تحت مظاهر الاستخفاف و الرعونة والاهمال الجسيم، الأمر الذي انتهى فعلياً إلى انهيار صناعة بكاملها وذلك علي مرأي ومسمع من الدولة أولاً، وما يسمي بغرفة صناعة السينما ثانيًا، وأهل الصناعة من المخرجين و الممولين و الفنيين والنجوم و الممثلين الكبار منهم والشبان ثالثاً.

الذين شاركوا بوعي أو غير وعي في أفساد وتجريف وانهيار الصناعة التي ينتمون إليها ويعملون تحت مظلتها ... إلا و هي السينما المصرية.

الانهيار لا يحدث مرة واحدة أو فجأة، و لكنه يحدث تباعاً.

شروخ تبدأ بسيطة في أول الأمر، ثم تتسع شيئاً فشيئاً، ثم يتبعها تصدع الذي يمثل في حقيقة الأمر نذيراً بالانهيار.

" في هذه المرحلة بالذات التي تبلورت فيها بوضوح ملامح السينما السهلة التي تعطي للجمهور ما يطلبه بالضبط. فالفيلم يبقى تحت المناقشة سينمائياً، فالإخراج هو مجرد التنفيذ الذي لا يخرج كثيراً عن تصوير اللقطات بأي شكل و بأي زاوية و بأي حركة كاميرا، و بأسلوب لا يختلف كثيراً عن الفيديو.

والمونتاج هو مجرد تركيب اللقطات ثم ترتيب المشاهد حسب تتابع أرقامها، و السيناريو هو مجرد رواية الحدوتة بقدر كثير جداً من الحوار يحاول أحياناً افتعال السخرية وخفة الدم ثم الموعظة الحسنة.

هذا كله بالتشنج الكافي الميلودرامي و الضحك و البكاء، وكل شئ في الفيلم كاذب ومزيف و مفتعل، ولا علاقة له بالواقع هنا ولا في أي مكان. " (29)

بداية علينا ملاحظة ورصد التوصيف الوارد هنا... " السينما السهلة "، و تطور هذا التوصيف تبعاً لانتقال السينما السهلة إلى طور آخر... " مخرج الفيلم لم يصنع شيئاً على الإطلاق غير مجرد نقل المسرحية إلى السينما و بأكثر الوسائل ركاكة وتكراراً. والسيناريو من ناحيته لم يقدم أية محاولة للعثور علي معادل سينمائي لمشاهد المسرحية ومواقفها، فلا شئ في الفيلم يغريك حتى بأن تبتسم، وأنت تحس برتابة و جمود و ثقل دم و سخف بلا حدود. و هذه الكوميديا الرخيصة تضحك الناس – الجمهور جداً، لأنها تخاطب الحس الغليظ في أردأ حالاته. " (30)

من الضرورة هنا الأنتباه الى التوازي الحادث بين هذا النوع من الكوميديا " الرخيصة " و نوع الجمهور الذي يقبل عليها. ففي كل الحالات التي تنجرف فيها السينما المصرية الي الهاوية سنجد تداخلاً شديداً بين هذا النوعية من السينما و هذا النوع أو الصنف من الجمهور، تداخل شديد ربما كان مشبوهاً إلى الحد الذي تسقط فيه الحدود و التمايزات بين الفاعل والمفعول به، بين الجاني و المجني عليه، بين المتهم والضحية.

"فهذه نكتة مليودرامية سخيفة للسادة الذين يتاجرون في أي شئ وكل شئ: صوت مطربة جيدة، و قصور ملونة فخمة فيها ناس يسكرون ويلعبون القمار... وعدة رقصات سخيفة و ركيكة، و مشكلة زواج وطلاق، وطفلة صغيرة تثير دموع الناس، ورحلة سياحية إلى لبنان، وممثلة تلقي النكت اللفظية، وأخري ترقص، ورجل يتهته في الكلام، وبعض الشخصيات المخنثة. وأستعراض للأزياء والباروكات للرجال والنساء.

هذا ما يحققه المخرج كجزء من عالمة الفني الذي يجيد تقديمه للناس الذين اتضح أنه يفهمهم أكثر من أي فيلسوف... ولكن أي ناس... وفي أية ظروف ؟ هذه قضية لا تشغل أحداً. " (31)

أن تكون ناقداً سينمائياً محترفاً و متفرغاً لمتابعة السينما المصرية، و مشاهدة أفلامها بانتظام، فهذا أمر ربما يصعب احتماله. " قد يكون عجيباً أن أكتب عن فيلم... ظاهرة سينما 80 و الأعوام القادمة. قدم الفيلم تجارة المخدرات وحي الباطنية كجزيرة معزولة عن كل ما حولها. أما عن ضحايا المخدرات فقد قدمهم الفيلم في نفس اطار الفيلم التجاري الرخيص، والإطار الغنائي الراقص المرح، و لكن الكبارية التقليدي تحول هنا الي غرزة. و أصبح المدمنون المسحوقون ناساً ظرفاء يضحكون باستمرار و يتبادلون النكات. يلعب الحوار

دوراً أساسياً في نجاح الفيلم بالنسبة لنوع المشاهد الذي يمكن أن يقبل على هذا النوع من الأفلام، فهو حوار ملئ بأصطلاحات " المعلمة ". وعبارات السوق، فضلاً عن اصطلاحات " التكريس " و " التخميس " و سلم لي ع " البذنجان " التي أدخلها الفيلم إلى تراث السينما المصرية، و بحيث يصبح الفيلم بداية لمرحلة جديدة يمكن أن نسميها سينما الباذنجان." (32)

الفارق النوعي بين سينما المقاولات 1975، و سينما أغنياء الحرب 1939 – 1945 و ما بعدها، أن ظاهرة سينما المقاولات أستمرت و تمددت لأكثر من حقبتين، بينما ظاهرة سينما أغنياء الحرب تلاشت سريعاً وذلك على أثر حدث تاريخي فارق في يوليو 1952.

وبينما ظهرت سينما المقاولات بعد انتصارات أكتوبر 73، بكل ما كانت تعنية من آفاق لمستقبل أفضل، وهو عكس ما حدث بالضبط. نجد أن سينما أغنياء الحرب ظهرت في أجواء الحرب العالمية الثانية بكل ملابساتها و آثارها السياسية والأجتماعية، التي لم تكن أقل حدة و أضطراباً من نبوءة أن مصر في طريقها إلى التغيير.

إلا أن المشترك العام الأبرز بين الظاهرة هنا وهناك، قد جاء متمثلاً في أن السينما المصرية جندت سياسياً لتوفير غطاء لعمليات التهدئة والتمويه والاحتواء التي جرى التمهيد لها ونفذت تحت وابل كثيف من عروض التسلية والترفية الأكثر بذاءة وابتذالاً في تاريخ السينما المصرية. " الجو في الفيلم هو نفس الجو الشعبي السوقي، ونفس الفظاظة التي نراها في كل أفلامنا التجارية... ليس لأن هذا المعنى الذي يركز عليه السيناريو، و إنما لأن هذا هو نوع السينما التي يمكن أن يصنعها هؤلاء الناس وأياً كانت الفكرة التي يعالجونها. وجوهر الخطين درامياً معا هو الجنس، ليس حتى الجنس بمعنى الدافع الغريزي الذي يمكن أن يحرك الشخصيات و يفسر سلوكها. وإنما بمعنى التوابل الجنسية بالكلمة والصورة و حتى الرقصة.. التي يمكن أن تحرك الجمهور.

أما الخطوط و الشخصيات الأخرى فليست سوى إضافات أو حواشي يلعبها كومبارسات حتي لو كانوا ممثلين كباراً، و كل منهم موظف لغرض تجاري لا لتعميق معني أو حدث أو رسم جو عام. و الفيلم يدعي أنه يتحدث عن أشياء حقيقية تحدث حولنا.. الثراء المفاجئ الذي يهبط على بعض الحرف و الطبقات: روح السوبر ماركت، تجارة المخدرات، وحتى حرب أكتوبر... و لكن من أجل أن يقول ماذا بالضبط ؟ "(3)

حتى مطلع التسعينيات كانت ظاهرة سينما المقاولات لاتزال حاضرة بصورة أو بأخرى، حاضرة نشطة بملامحها و سماتها التي طالت كافة أشكال النوع الفيلمي على اختلاف صوره ومسمياته.

كانت لا تزال في موضع العرض، وجمهورها العريض كان لا يزال على موقفه ... في موضع الطلب. والكيانات الإنتاجية السينمائية ربما صارت أكبر حجماً... و أكثر نفوذاً، و قد تكون أقرب إلى الكيانات الإحتكارية، إلا أنها بقيت في واقع الحال محتفظة بنفس توجهات و سمات الكيانات الأنتاجية الصغيرة دون طموح كبير أو أفاق مستقبلية.

مبكراً، و منذ السنوات الأولي من نشأتها 1896، أصيبت السينما المصرية بداء عضال أسمه " الكيانات الإنتاجية الصغيرة " التي لا تريد أن تتحمل أية مسؤولية أو مخاطرة في سبيل تطوير الصناعة التي تعمل تحت مظلتها، أو حمايتها، أو المضي بها قدماً لتحقيق المزيد من التوسع... والمزيد من الأرباح.

أنه نمط الأنتاج الذي لا يريد أن يكون أستثمارياً أو صاحب صناعة بالمعنى الصحيح للكلمة، نمط الإنتاج السائد الذي لا يريد أن يؤسس لصناعة ناجحة أو مستقبل واعد. " أصبح أسم المخرج و كاتب السيناريو " ناصر حسين " واحداً من أكثر الأسماء ذيوعاً في السينما المصرية في السنوات الأخيرة. حيث يبدو أنشط من هؤلاء جميعاً، ربما لأنه أقدر منهم علي حل مشكلة العملية الإنتاجية دائماً و في أي وقت... بالأتفاق أولاً مع ممول، ثم تدبير " فورمولا " الفيلم الذي يريده، بالممثلين الذين يريدهم، ثم تركيب القصة والسيناريو المناسبين لهم، ثم تنفيذ هذه المراحل كلها حتى تسليم نسخة الفيلم النهائية الأستاندارد في زمن قياسي. وبأقل عدد من علب الفيلم الخام و أيام التصوير والمونتاج، و بأقل أجور للممثلين، وهي الحال نفسها مع الفنيين من مصور ومونتير و مؤلف موسيقي. وكل عناصر توفير انتاجية تغري بالتعاقد معه على فيلم جديد. وهكذا تدور العجلة بسرعة فيما أصبح معروفاً بـ " سينما المقاولات " وهي التوليفة الذكية البسيطة التي تصل إلى ذوق جمهور هذا النوع من الأفلام بسرعة، فهناك تركيبة مناسبة يجب تقديمها بسرعة في الوقت المناسب.

و أفلام ناصر حسين في عام 1990 هي : "سلم لي علي سوسو"، و "مولد صاحبه غايب ، ثم "الواد سيد النصاب". الذي لا أدري كم أستمرت مدة عرضه بالضبط، لأنه عرض في الأسبوع الأخير من العام الماضي. " (34)

أجمالاً، يمكننا القول أن الكيانات الإنتاجية السينمائية الصغيرة و المتوسطة منها، و نمط الإنتاج السائد، ربما يمثلان أبرز التشوهات التي لا تزال عالقة ببنية السينما المصرية اقتصادياً و انتاجياً. و أن نمط الإنتاج السائد وتبعاته لا يزال قابضاً على مدخلاته متمثلاً في نمط الجمهور و قطاعاته العريضة الأكثر سطوة ونفاذاً في تقرير مصير السينما المصرية و مستقبلها، إيجاباً أو سلباً.

أن العلاقة بين نمط الإنتاج ونمط الاستهلاك متوازيان في العرض و الطلب. الأمر الذي يعني أن التغيير المطلوب يتطلب إعادة النظر في نمط الإنتاج، و العمل علي تجاوزه، والانتهاء من مرحلة الكيانات الإنتاجية الصغيرة، والانتقال بالسينما المصرية إلى مرحلة الرأسمالية الصناعية بكل شروطها ومطالبها، و هو أمر تنموي و مستقبلي في المقام الأول.

سواء كانت ظاهرة سينما أغنياء الحرب أو سينما المقاولات.. النتيجة واحدة في المدخلات والمخرجات، وما بينهما من فروق أو اختلافات هنا أو هناك، ربما ينحصر في طبيعة المرحلة التاريخية لكل منهما. وتسارع وتيرة الحراك السينمائي الذي شهدته السينما المصرية متمثلاً في رصيدها من السينمائيين المبدعين، وتعاقب الأجيال جيلاً وراء الآخر، ولعل الأبرز في هذا الصدد أن ظاهرة سينما المقاولات عاصرت مولد الدفعات الأولي من خريجي معهد السينما، وربما أنخرط فيها البعض منهم سواء بوعي أو غير وعي.

لعل أبرز سمات سينما المقاولات وملامحها، تكمن :

1- أنها سينما بلا طموحات، و أهدافها معلنة وواضحة تماماً: إغراق السوق و الجمهور، وإفساد آليات العرض والطلب حتى بمقاييس السينما التجارية السائدة.

2- إعادة إنتاج و محاكاة ما سبق اختباره من عروض التسلية والترفية الفيلمية الأكثر بذاءة وابتذالاً.

3- تراجع معايير الجمهور و تدهور سلوكياته واختياراته حتى في إطار تفضيلاته الفيلمية.

4- تسابق محموم علي مخاطبة الجمهور، ومحاولة الإيقاع به عبر أستدعاء مخزون ذاكرته من صور وأوهام الجنس والمرأة وخلو البال، واستثارة نزوعه الفطري إلى الهروب من الواقع وربما التغافل عنه طواعية أو قهراً.

5- الإرتداد عن بديهيات أصول و قواعد المهنية السينمائية حتى في إطار انتاجية السينما التجارية.

6- المغالاة في حشد واختلاق صور من البذاءة والابتذال المسجلة على شريط السيلولويد صوت وصورة.

7- البعض من المخرجين، و البعض من كتاب السيناريو، والبعض من الممثلين والممثلات صاروا نجوماً لسينما المقاولات، و عنواناً لها بالمعني الحرفي للكلمة.

8- لقد طالت سينما المقاولات في تمددها و اتساع نطاقها النوع الفيلمي على اختلاف صورة ومسمياته وأشكاله.

9- بعض أسماء الأفلام لعلها تكون الأكثر قبحاً وأبتذالاً في تاريخ السينما المصرية حتي في إطار سينما المقاولات نفسها.

الظن أن ظاهرة سينما المقاولات سوف تطالعنا مراراً وتكراراً تحت مسميات مختلفة، وفي أقنعة جديدة، ما دامت الأسباب الداعية إليها، والدوافع إلى استدعائها حاضرة بقوة، والشواهد عليها معلنة لم تخفت بعد.

<u>المراجع :</u>

1- قضايا خلافية في تاريخ السينما المصرية – هاشم النحاس – حلقة بحثية.. السينما المصرية.. التأصيل والأنتشار 1935 – 1952 – اشراف وتحرير : هاشم النحاس – المجلس الأعلي للثقافة – القاهرة – 2009 – ص 18.

2- أقتصاديات صناعة السينما في مصر.. دراسة مقارنة – دكتور محمد العشري – دار الهنا للطباعة – القاهرة 1968 – ص 24.

3- محمد بيومي.. الرائد الأول للسينما المصرية – محمد كامل القليوبي – أكاديمية الفنون – القاهرة 1994 – ص 17.

4- مصر و المصريون في عهد مبارك – جلال أمين – دار الشروق – الطبعة الثانية – القاهرة – 2011 – ص 36.

5- النهب الثاني لمصر – سعد الدين وهبة – دار الخيال – القاهرة – 1997 – ص 30.

6- السياسة والسينما في مصر.. 1961 – 1981 – د. درية شرف الدين – دار الشروق – القاهرة – 1992 – ص 203.

7- د.درية شرف الدين – المصدر نفسه – ص 174.

8- أساطير جديدة في سينما قديمة.. السينما المصرية 1935 – 1952 – محمد كامل القليوبي – حلقة بحثية.. إشراف و تحرير : هاشم النحاس – المجلس الأعلي للثقافة – القاهرة – 2009 – ص 63.

9- النقد السينمائي في الصحافة المصرية.. نشأته و تطوره – دكتور علي شلش – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1986 – ص 206.

10- د.علي شلش – المصدر نفسه – ص 222.

11- السينما المصرية و الحركة النقدية.. مقدمة تاريخية.. 1927 – 1952 – أحمد عبدالعال – حلقة بحثية : عن النقد السينمائي في السبعينيات – المنسق العام : محسن ويفي – مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية و القصيرة – الواحد والعشرون – الإسماعيلية – 2019 – ص 38.

12- دكتور محمد العشري – المصدر نفسه – ص 80.

13- أزمة صناعة أم مجتمع – ضياء حسني – مجلة الهلال – دار الهلال – القاهرة – العدد : ديسمبر 2007 – ص 128.

14- البنية الاقتصادية للسينما المصرية 1936 – 1952 – محمود علي – حلقة بحثية : السينما المصرية – التأصيل و الأنتشار 1935 – 1952 – إشراف و تحرير : هاشم النحاس – المجلس الأعلي للثقافة – القاهرة – 2009 – ص 189.

15- دكتور علي شلش – المصدر نفسه – ص 60.

16 دور الأجانب في السينما المصرية.. 1896 – 1963 – ضياء مرعي – أكاديمية الفنون – المعهد العالي للنقد الفني – قسم السينما – القاهرة – 2015 – رسالة دكتوراه غير منشورة – ص أ.

17- كمال رمزي – الفيلم " فتوات بولاق " – نشرة نادي السينما – العدد 8 – 1981/1/23.

18- سمير فريد – الفيلم – " زمن الممنوع " – نشرة نادي السينما – العدد 19 -1988/5/23.

19 نعمات البحيري – الفيلم " عزبة الصفيح " – نشرة نادي السينما – العدد 19 – 1988/5/23.

20- إبراهيم الدسوقي – الفيلم " حكمت المحكمة " – نشرة نادي السينما - العدد14 – 1981/11/23.

21- عيسي مختار الفيلم " فتاة تبحث عن الحب " - نشرة نادي السينما – العدد14 1977/4/20.

22- عاطف فتحي – الفيلم " فتاة تبحث عن الحب " - نشرة نادي السينما – العدد14 – 1977/4/20.

23- حليم زكري مليكة – الفيلم " فتاة تبحث عن الحب " - نشرة نادي السينما -

العدد 14 – 1977/4/20.

24- كمال رمزي – الفيلم " المرأة الأخري " - نشرة نادي السينما – العدد 2 – 1978/7/10.

25- د.فاضل الأسود – الفيلم " و لا من شاف.. ولا من دري " – نشرة نادي السينما – العدد 17 - 7/ 1983/11.

26- مدحت محفوظ – الفيلم " كل هذا الحب " - نشرة نادي السينما – العدد 13 -1988/10/3.

27- زكريا عبد الحميد – الفيلم " عشاق تحت العشرين " - نشرة نادي السينما – العدد 2 – 1979/7/9.

28- يوسف شريف رزق الله – الفيلم " الشياطين في أجازة " - نشرة نادي السينما – العدد 5 – 1973/2/7.

29- سامي السلاموني – الفيلم " المرأة التي غلبت الشيطان " – الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامي السلاموني – الهيئة العامة لقصور الثقافة – الجزء الأول : 1969 – 1975 – إعداد : يعقوب وهبي – القاهرة – 2001 – ص 239.

30- سامي السلاموني – الفيلم " مدرسة المشاغبين " – المصدر نفسه –ص258.

31- سامي السلاموني – الفيلم " حكايتي مع الزمان " – المصدر نفسه – ص260.

32- سامي السلاموني – الفيلم " الباطنية " – الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامي السلاموني – الهيئة العامة لقصور الثقافة – الجزء الثاني 1976 – 1982- إعداد : يعقوب وهبي – القاهرة – 2001- ص 303.

33- سامي السلاموني – الفيلم " برج المدابغ " – الأعمال الكاملة للناقد السينمائي ساكي السلاموني – الجزء الثالث 1983 – 1988 – إعداد : يعقوب وهبي – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – 2001 – ص 110.

34- سامي السلاموني – الفيلم " الواد سيد النصاب " – الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامي السلاموني – الجزء الرابع 1989 – 1991 – إعداد : يعقوب وهبي – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – 2001 ص 544.

موسيقى الأفلام بين عامى 1952 -2011

دكتورة رانيا يحيى
"رئيس قسم فلسفة الفن وعلومه بالمعهد العالي للنقد الفني-أكاديمية الفنون"

حينما نتحدث عن أى من أشكال الإبداع الفني خلال حقبة ما، فإن التساؤلات تتعدد والأطروحات تتولد من رحم الواقع، فالتطلع إلى المعرفة والوصول لحقائق الأمور لهو أمر تفرضه الطبيعة البشرية التى تعتمد على العقل ومن ثم التفكير الذى يفتح باب التساؤل، ليكون مدخلاً للتفكير النقدى، الذى يعد معلماً إنسانياً للوصول إلى سبيل المعرفة وجلاء الحقيقة ..لذا وجدتنى أطرح العديد من التساؤلات حول الفترة الزمنية من 1952 وحتى 2011 من عمر الوطن، وما فيها من تغيرات وأحداث سياسية واجتماعية وثقافية أثرت بشكل مباشر على السينما باعتبارها واحدة من أكثر الفنون فاعلية في تشكيل العقل البشرى والثقافة الإنسانية بوجه عام، وبحكم التخصص أعنى هنا تحديداً عنصر موسيقى الفيلم فى مصر بين ثورتين.

وموسيقى الفيلم هى أحد الجماليات التي تتميز بها السينما وبدونها لا يكون للعمل السينمائـي قيمة فنيـة، ومن هنـا فالموسـيقــى هــي مكـون أساسي للعمـل السينمائي ولا تقتصر جماليات هذا الفن على الموسيقى وحدها بل نجد التطويـر والإبداع الـذى يتسـم بالصـدق مع روعة الأداء من أهــم مقومـات العمل الفنى.

إن الموسيقى السينمائية ما هى إلا القدرة على التعبير عما هو ملائم من موضوعات مطروحة من خلال القصة وتحقيقاً لرؤية المخرج صاحب العمل، وفلسفة موسيقى الأفلام تنبثق من الفلسفة العامة لقصة الفيلم ومحتواه، أي أننا ننتقل من العام إلى الخاص لتحقيق أغراض جمالية للعمل الإبداعي، وقد تضيف ما لم تستطع العناصر الأخرى ترجمته، فهى تعتمد على الإحساس فى المقام الأول والتأثير على المتلقي نفسياً وروحياً.

لذا يرى المؤلف الموسيقى موريس جوبير أن : "إذا حُصر دور الموسيقى في التعبير الحرفى للصورة فهو إهدار لجوهر الموسيقى حيث تختزل لتصبح صوت فقط فهى لابد وأن تعبر عن التفاعلات الفسيولوجية

والسيكولوجية وتوظف من خلال المفهوم الإجمالى لجوهرها متضمنة التفسير أو التشويق لبعض المواقف الدرامية"، ويقول الدكتور ثروت عكاشة فى تعبير مجازى رائع : "العين تسمع والأذن ترى".

فالموسيقى من أهم ركائز أي عمل فني، ومن أقوى وسائل التعبير الموحى، وإن كانت الصورة في السينما هى ترجمة للقصة فالموسيقى الفيلمية تجعلنا نتعايش لحظياً بكل جوانحنا مع هذه القصة، فينجح عندئذ هذا التناغم والتلاقي ليس فقط في إقناعه بل وفي جذبه ليكون مناصراً لشخصيةٍ ما أو لدور أو لفريق أو حتى ليكون معادياً لهم، في هذه الحالة يتعايش المشاهد كلياً مع قصة الفيلم بتفاعل وجداني أقوى وبتأثر أعمق ومتابعة أدق. وفى هذا الإطار يؤكد الناقد السينمائى (مارسيل مارتن Marcel Martin) : "إن الموسيقى هى أكبر هدية للسينما الناطقة وليس الحوار حيث أن الموسيقى المناسبة والمتوارية بذكاء تؤثر على الحواس كما تخلق جواً سيكولوجياً قادراً على مضاعفة قابلية المتفرج لتلقى الأحاسيس عشرات المرات"، كما يقول الكاتب الإنجليزى الشهير ألدوس هكسلي : "إن الموسيقى تأتي أقرب إلى التعبير عما لايمكن التعبير عنه" فكثيراً ما لعبت الموسيقى دوراً كبيراً في أنسنة الطبيعة البشرية لما تملكه من مزايا تجعلها تنفذ إلى القلب دون الولوج للذهن الواعى.

وذكر الفيلسوف الألمانى نيتشة لهذا المعنى حين يقول "تنفذ الكلمات إلى الإنسان عن طريق عقله ثم لا تلبث أن تملك عليه حسه، غير أن اتساع الشقة بين العقل والحس قد تعجز معه الكلمات أحياناً عن أن تملك الإفصاح. وعلى العكس من هذا الموسيقى، إذ هى لا واسطة بينها وبين الحس فهى تنفذ إليه مباشرة دون وساطة العقل. فالموسيقى لغة العالم الوحيدة التى يستوي العالم في إدراكها مهما اختلفت مشاربهم وأجناسهم وعقائدهم وأفكارهم".

من هنا نرى أهمية وقوة الموسيقى والنغم واللحن في التأثير في الإنسان فطرياً وتحريك مشاعره عاطفياً على اختلاف النسب، ولذلك رأينا أهمية إلقاء الضوء على هذا العنصر الفاعل في صناعة السينما المصرية، والشريك المستحق في نجاحاتها خلال الفترة من 1952 وإلى 2011 والتى تقارب الستة عقود وهى فترة طويلة من الزمن وبالأخص حينما تقارن بعمر الفن السابع، حيث تمثل قرابة ثلثي عمر السينما المصرية. فالعديد من الأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية بل والأيديولوجية التى تمثل حقبة من تاريخ هذا الوطن تكونت وتشكلت خلال تاريخنا الحديث من القرن المنصرم وحتى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين بكل ما فى هذه المرحلة من متغيرات عديدة شهدتها البلاد، وبناء عليه شهدها الفن بشكل عام باعتباره انعكاساً حقيقياً للواقع المعيش، حيث يفرض بعض المستجدات على أنواع الفنون المختلفة، وفى

مقدمتها السينما التى تضم فى بوتقتها كافة أشكال الفنون الأخرى، فتعددت الموضوعات تبعاً للفترات الزمنية والتى تخللها حكم أربعة رؤساء جمهورية بتوجهات وأيديولوجيات متباينة ظهر تأثيرها المباشر جلى على الشاشة، ومن ثم لتبعية الموسيقى باعتبارها أحد العناصر المكونة والتى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمحتوى المقدم، وتعمل على دعم الحالة النفسية ومساندة باقى الفنون فى توصيل الرسالة المستهدفة للمتلقي. فظهر خلال الستة عقود أجيال متعاقبة من الموسيقيين الذين شاركوا فى تقديم إبداع نغمى متفرد مصاحب للسينما المصرية، وأحياناً يقود الفيلم السينمائى إلى الشهرة أو النجاح، وبالطبع قد يكون سبباً للإخفاق.

ونجد أسماء لمعت وبرزت قبل مرحلة الخمسينيات واستمر عطائهم الإبداعى بنفس المستوى أو تطور ليواكب الدراما بحرفية عالية ممن اكتسبوا خوض هذا المجال. ومنهم أسماء ظهرت فيما بعد نهاية عقد الخمسينيات لها بعض التجارب غير المؤثرة، وربما لا يرقى للحديث حولها، بجانب تجارب تستحق الإشادة، كما يجب أن نذكر بعض اللمحات حول المؤلفين الأجانب فى مصر وتجاربهم فى مجال موسيقى الأفلام، وإن كانت سيطرت بشكل مباشر إبداعات المصريين الذين تميزوا وحققوا نجاحات، وبالتالى زاد تعاونهم وأثروا الحياة الموسيقية والسينمائية بفنهم الراقى إلا أن عملية الحصر الدقيق تشهد صعوبة بالغة لعدة أسباب أهمها :

- زيادة عدد الموسيقيين الذين شاركوا فى وضع الموسيقى الفيلمية وكما سبق وأشرت هناك تجارب محدودة للغاية لبعض العازفين أو الموسيقيين الذين دخلوا المجال وخرجوا منه دون ترك بصمة واضحة.
- كثرة الأفلام التي لا يدرج على تتراتها اسم المؤلف الموسيقى، ولا يذكر تحديداً فى الوثائق المتعلقة بالفيلم ولا الجمعيات المتخصصة مثل جمعية المؤلفين والملحنين أو المركز الكاثوليكى أو غيرهما.
- التهاون فى حق موسيقى الأفلام ومؤلفيها لمدة طويلة أسقطت حق هؤلاء في التعريف بهم واجتهاداتهم، وأغفلت الحقيقة عن أعداد الأفلام التى تخص لكل مؤلف وملحن.
- وحتى الأفلام التى يتم فيها ذكر مؤلف موسيقاها يحدث تضارب بين المصادر المختلفة أحياناً، مما يتضح منه هامشية التعامل مع موسيقى الأفلام، حتى وإن كان هناك جهد مقدر وموزون للمؤلف من طاقم العمل إلا أن عملية التوثيق لم يعتد بها ولم تؤخذ فى الاعتبار من قبلهم فى السابق مما يشكل صعوبة لكافة الباحثين فى هذا المجال.
- ندرة المراجع والكتب والأبحاث التى تسلط الضوء على موسيقى الفيلم باعتبارها مكون رئيسى للفيلم السينمائى.

- صعوبة تحديد الآلات الموسيقية والاستماع بشكل دقيق نتيجة لفعل الزمن وعدم كفاءة شريط الصوت كما هو متاح الآن نتيجة للتقدم التكنولوجى الهائل، رغم الحرص والاهتمام فى كثير من الأحيان بعنصر الموسيقى ذاتها.
- الخلط بين المنتخبات العالمية والموسيقى المؤلفة خصيصاً فى بعض الأفلام، أو بعض حالات الاقتباس والتأثر مع إغفال ذكر الاسم على التتر فيزيد الأمر صعوبة.
- ازدواجية الأدوار التي لم تقنن بالنسبة للموسيقيين، فهناك فارق ما بين التأليف والتلحين والتوزيع والإعداد والاقتباس، لذلك تداخلت المسميات وأصبح الاجتهاد الشخصى سيد الموقف، فربما يصيب أو يخطئ، لذا يصعب الحصر الدقيق. كما تأتى صعوبة أخرى من خلط الأدوار التى يقوم بها الموسيقيون ما بين تأليف التتر فقط، أو وضع موسيقى رقصات، أو الموسيقى الداخلية للفيلم نفسه، أو حتى قيادة الأوركسترا.
- اختلاف المسميات لموسيقى الفيلم فتارة تسمى الموسيقى التصويرية، وتارة أخرى الموسيقى فقط، وثالثة الموسيقى الصامتة.
- ورغم صعوبة كل هذه الإشكاليات يظل البحث فى تاريخ موسيقى الفيلم فى مصر أحد المباحث التى لم تحظ سابقاً بالقدر الذى تستحقه وهو ما أحاول تسليط الضوء عليه فى الصفحات التالية. ولكى نتحدث عن هذه الفترة الزمنية وما طرأ عليها، لا بد أن نشير للخصائص السينمائية فى المرحلة الزمنية السابقة للوقوف على أهم المتغيرات وشكل الموسيقى التى ترجمت الموضوعات والأحداث الدرامية بكل ما فيها من عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية وأيديولوجية أثرت بشكل مباشر على التناول السينمائي ومن ثم انعكاسها موسيقياً.

وانطلاقاً من التحولات الفارقة فى الحياة العامة فى مصر يمكن تحديد مجموعة من المراحل السينمائية التى ارتبطت بتلك التغيرات ومن ثم أثرت على اختيار مضامين تلك الأفلام وبالتبعية عنصر موسيقى الفيلم المصاحب لتلك المضامين وتتحدد هذه المراحل فى :

أولاً : الفترة من 1952 وحتى ظهور أول أفلام المؤسسة العامة للسينما عام 1963.

ثانياً : تجربة المؤسسة العامة للسينما بكل مسمياتها المختلفة ما بين عامى 1963 وحتى عرض آخر أفلام المؤسسة عام 1977 مع مراعاة اختفاء دور القطاع العام السينمائى رسمياً منذ عام 1972 واستمرار

عرض الأفلام التي أنتجها القطاع العام حتى سنة 77 مع حالة استثنائية وحيدة تخص فيلم "جنون الشباب" الذى أنتج عام 72 وعرض عام 1980 بسبب المشكلات الرقابية التى تعرض لها.

ثالثاً : الفترة الزمنية من عام 1977 مع توقف عرض الأفلام التي أنتجتها المؤسسة العامة للسينما "فيلم التلاقي" وبداية ظهور آثار مرحلة الانفتاح الاقتصادى فى مصر، وحتى عام 1990 بفعل التأثير الذي أحدثته حرب تحرير الكويت على واقع الممارسة السينمائية فى مصر.

رابعاً : سنوات ما بين نهاية المرحلة السابقة وحتى التحول السينمائى الكبير الذي أحدثه فيلم إسماعيلية رايح جاى عام 1997.

خامساً : من نهاية عام 1997 وحتى أحداث يناير 2011.

*****

ما قبل ثورة 1952

قبل أن نبدأ المراحل الخمس خلال الثورتين، سنتحدث فى عجالة شديدة عن طبيعة الحال ما قبل 52، حيث شهدت الممارسة السينمائية فى مصر مع قيام ثورة 52 واقعاً مغايراً قبل هذه السنة، حيث حلقت السينما بجناحى الكوميديا والأفلام الغنائية مع ظهور مقبول لتيار الميلودراما الذي كانت تمثله كل من فاتن حمامة ومديحة يسرى وشادية، واختفاء تام للأفلام التى كانت تتعرض للقضايا الوطنية ومحاربة الاستعمار، وحتى إن حدث على طريقة فيلم لاشين بالإسقاط دون الدخول فى صدام مع القصر، ومن ثم كانت الموسيقى مجرد تابع لهذه المضامين على الأقل من حيث تأثيرها على المتلقى.

ولكى نتحدث عن هذه الفترة الزمنية وما طرأ عليها، لا بد أن نشير للخصائص السينمائية فى المرحلة الزمنية السابقة للوقوف على أهم المتغيرات وشكل الموسيقى التى ترجمت الموضوعات والأحداث الدرامية بكل ما فيها من عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية وأيديولوجية أثرت بشكل مباشر على التناول السينمائي ومن ثم انعكاسها موسيقياً.

1- كانت بواكير تعامل السينما المصرية مع الموسيقى أقرب للهواية أو الاجتهاد منذ أن كتبت بهيجة حافظ موسيقى فيلم زينب الصامت عام 1930 من إخراج محمد كريم لكن موسيقى الفيلم خطت خطوة مهمة مع دخول الموسيقار محمد عبد الوهاب مجال الفيلم الغنائى عام 1933 بفيلم الوردة

البيضاء إخراج محمد كريم أيضاً، حيث بدا واضحاً حرص عبد الوهاب على كتابة موسيقى أفلامه بنفسه انطلاقاً من حرصه الأهم على وجوده كمطرب يلتقى بجمهوره من خلال أغنياته التى يتضمنها كل فيلم، واستمر الحال مع بقية الملحنين والمطربين الذين خاضوا تجربة التمثيل فى السينما كما هو الحال عند فريد الأطرش ومحمد فوزى وعبد العزيز محمود على سبيل المثال، حتى وإن كانت أفلام بعض هؤلاء لم تذكر مقدماتها أنهم واضعوا موسيقى الفيلم.

2- على الجانب الآخر سيطرت المنتخبات العالمية على اختيارات مخرجى أفلام تلك الفترة بصورة ملحوظة ربما لعدم وجود عدد كاف من واضعى الموسيقى حتى وإن كان هناك بعض المؤلفين الأجانب بمصر مثل بيبى ألمانزا، أو لميل فى مجاراة السينما العالمية.

3- أخذت موسيقى الفيلم منحى جديد بتكليف أول مؤلف لوضع موسيقى الفيلم من خلال استوديو مصر ومديره أحمد سالم الذى كلف الموسيقار محمد حسن الشجاعى بكتابة موسيقى فيلم "سلامة فى خير" عام 1937 من إخراج نيازى مصطفى وبطولة نجيب الريحانى، فظهر مع الشجاعى جيل كامل من الموسيقيين كان أبرزهم عبد الحميد عبد الغفار، عبد الحليم نويرة، أحمد صبرة، على فراج.

4- كانت موسيقى الفيلم فى هذه الفترة أكثر محاكاة للطابع الغربى ربما بحكم التأثر بالسينما العالمية وأيضاً لدراسة هؤلاء الموسيقيين للموسيقى الغربية سواء على أيدي الأجانب الكثر فى ذلك التوقيت أو من خلال الدراسة الأكاديمية فى معهد فؤاد الأول للموسيقى.

5- ومن أبرز الموسيقيين الذين ظهروا مع إرهاصات دخول الموسيقى لفن السينما وامتداداً لفترة ثورة يوليو نجد كما سبق وأشرنا أن تصدرت المقدمة بهيجة حافظ، ثم عبد الوهاب، محمد حسن الشجاعى، إبراهيم حجاج، على فراج، عبد الحميد عبد الرحمن، عبد الحليم نويرة، فريد الأطرش، محمد فوزى، فؤاد الظاهرى، على إسماعيل، وعادة ما كانت تستخدم الألحان الهادئة الليجاتو (المربوطة) للتعبير عن مواقف رومانسية أو كخلفية، أما التيمات اللحنية ذات السرعات النشطة فتوحى بالخفة والحيوية وغالباً ما تستخدم للتعبير عن حدث انفعالي أو لتهيئة الجمهور لمشاعر قلق وتوتر أو لإعطاء بعد نفسى وجمالى متعمد داخل المشهد الدرامى، مع محاكاة لطابع الموسيقى الغربية من حيث الاستخدام الآلي في كثير من الأحيان والاعتماد على الأوركسترا الغربى والتوزيع الأوركسترالى، مع إضافة لبعض الآلات الشرقية ومحاولة وضع بصمة لشخصية المؤلف الموسيقى، لكن كانت السيطرة الأكبر لتقليد النمط الغربى فى موسيقى الأفلام السينمائية.

المرحلة الأولى : الحالة الثورية :

بقيام ثورة الثالث والعشرين من يوليو 52 ظهر جيل جديد من المخرجين السينمائيين، حتى وإن كانت بداياتهم قبيل الثورة بسنوات قليلة مثل صلاح أبو سيف، ويوسف شاهين، وعز الدين ذو الفقار، ظهر معهم جيل جديد من مؤلفى موسيقى الأفلام، وبات واضحاً اهتمام هؤلاء المخرجين بموسيقى الفيلم كعنصر أساسى فى التأثير فى المتلقى أياً كان محتوى هذا الفيلم، فما بالنا وقد أصبحت مضامين الأفلام أكثر قرباً من اهتمامات المجتمع والدولة على السواء.

وعلى هذا الأساس انتشرت الأفلام السياسية التى كانت تأخذ موقفاً واضحاً من فترة ما قبل يوليو 52 سواء كان له علاقة بالفساد السياسى أو محاربة الاستعمار، أو حتى انتقاد النظام الإقطاعى فى الريف المصرى والجور على حقوق العامل فى المدن الحضارية، وتزامن ذلك مع نشوء كثير من المتغيرات الاجتماعية بحكم اتساع الطبقة المتوسطة التى أخذت بعض حقوقها بفعل المد الثورى، أو زيادة رقعة التعليم فى مصر ونزول المرأة إلى مجال العمل وعليه اتسعت رقعة مرتادي السينما ولم يعد ذلك قاصراً فقط على أبناء الطبقة الشعبية الذين كانوا يمثلون غالبية مرتادي السينما فى السنوات التى تلت نهاية الحرب العالمية الثانية عام 1945 وحتى قيام ثورة يوليو 52، وكان طبيعياً أن تعكس موسيقى الأفلام هذه الاهتمامات من جانب صناع السينما وجمهورها على السواء.

وخلال هذه الفترة ظهر اهتمام الدولة بالسينما بعد إصدار اللواء محمد نجيب أول رئيس للجمهورية عقب الثورة بياناً تحت عنوان "الفن الذى نريده" وأهم ما احتواه البيان أن السينما وسيلة من وسائل التثقيف والترفيه وعلينا أن ندرك ذلك حسبما جاء فى كتاب "السياسة والسينما فى مصر 1961-1981" للدكتورة درية شرف الدين.

وكان التشجيع للفن السابع فى قائمة اهتمامات الدولة التي أقامت مسابقة لاختيار أحسن الأفلام المصرية عام 55، لكنها توقفت وأعاد فكرة منحها مرة أخرى وزير الثقافة الراحل ثروت عكاشة حين تولى المسئولية عام 58، وهو ما يؤكد توجه الدولة وإدراكها لخطورة هذا الفن بالنسبة للمجتمع، فظهر عدد كبير من الأفلام بمشاركة مؤلفين موسيقيين كثر، ولكن إحقاقاً للحق أغزرهم إنتاجاً وتعاوناً مع العديد من المخرجين فؤاد الظاهرى، وبالقطع نجد مؤلفين آخرين لهم إسهامات لا يمكن نكرانها من هؤلاء على إسماعيل، إبراهيم حجاج، محمد حسن الشجاعى.

كما شهدت بزوغ نجم موسيقى جديد فى استوديوهات السينما لمع اسمه وتلألأ على تترات الأفلام وهو أندريا رايدر الذي وضع موسيقى ما يزيد عن خمسين فيلماً إبان هذه المرحلة والمرحلة التالية لها.

وقطعاً هناك امتداد لهؤلاء المؤلفين الذين بدأوا العمل فى مجال موسيقى الأفلام قبل ثورة 52، ولكن دعم السينما من الدولة والاهتمام بدورها جعل المؤلفين الموسيقيين يدركون أهمية دورهم، وتعددت الأفلام والمخرجين مما أثرى الوعي الإبداعي لديهم، فرسمت لوحات موسيقية ألوانها نغمات تتألق لإبراز جماليات اللقطات السينمائية ودعم الحالة النفسية لدى المتلقي بتآزر الحالتين السمعية والبصرية على السواء.

وكان أحد الأسباب المهمة فى حركة تطور موسيقى الأفلام فى مصر إبان هذه الحقبة إنشاء أوركسترا القاهرة السيمفونى عام 1959 وما قام به هذا الأوركسترا من دور كبير بالمساهمة فى تسجيل الكثير من الأعمال المؤلفة خصيصاً للأفلام بمستوى لائق. ويمكن الوقوف أمام أهم الأسماء التى ظهرت فى ذلك الوقت وتجاربهم الموسيقية المميزة والتى عكست واقع هذه المرحلة من خلال موسيقى أفلامهم.

فيلم "صراع فى الوادى" عام 1954 إخراج يوسف شاهين، موسيقى فؤاد الظاهري، وهو فيلم اجتماعى وسياسى مستتر حيث يناقش الفيلم الدكتاتورية الأرستقراطية المسيطرة فى عصر الملكية، والمذلة لطبقة الفلاح واعتبارهم مجرد كائنات يستغلها الباشا ويفعل بها ما يريد وفق مصالحه الخاصة، ويمكن القول أن شاهين أراد أن يستخدم الفن السابع ليكون بمثابة شهادة على عصر قد انتهى بمجئ الثورة حيث أن الفن عامة يرصد الواقع ولكنه في نفس الوقت يعطى تحليلاً لما قد مضى، والفن نقد صريح للواقع سواء القائم أو الماضى وكل ذلك يتم وفق معايير الحرية المتاحة.

ويبرز شاهين صراع (العبد والسيد) أو بلغة الفلسفة (جدل العبد والسيد) وصوره وإلى ما ينتهى إليه ذلك الصراع.

تبدأ موسيقى الفيلم كخلفية مع حوار أحمد قبل التتر أو فيما يعرف (أفان تتر) بعزف ناي منفرد مصاحب لصوته، واستخدم مقام الراست وهو مقام شرقى يستخدم كثيراً في المواويل وفى الأغانى الشعبية وأغاني الريف، والمصاحبة من الناى كانت تتناسب مع الجو العام للفيلم لوجود آلة الناى كآلة شعبية ريفية واستخدام مقام (الراست) جاء معبراً مع الصورة التى تحوى بداخلها الفلاحين ومنظر الأراضى الزراعية الموجودة على الشاشة فهى جملة بسيطة في تكوينها ومعبرة في إحساسها.

ثم يبدأ تتر الفيلم بعزف منفرد لآلة التيمبانى الإيقاعية كريشندو Crescendo أى التدرج في شدة الصوت من الضعف إلى القوة، ثم دخول الأوركسترا والكورال بتيمة أيضاً تعبر عن جو الفيلم والحزن الذي يخيم على هذا الصراع مع بعض التوزيعات الهارمونية المتداخلة بين الصوتين في الكورال (النساء والرجال) بشكل يحمل الطابع الأوبرالي في الآداء، ويستخدم المؤلف الآلات الشرقية بكثرة مع الأوركسترا حيث يظهر بوضوح العزف المنفرد لآلتي القانون والناي بالتناوب بالإضافة لبعض الضربات الإيقاعية من السيمبال والجملة الموسيقية في مقام النهاوند.

ويدخل إيقاع (المقسوم) المصمودى الصغير، ومع زيادة السرعة يطلق عليه إيقاع فلاحى لكثرة استخدامه في الأغانى الشعبية الريفية، ثم يدخل الكورال بقوة ويليه العود منفرداً بجملة لحنية في مقام النهاوند، ويتداخل الناى مع العود ثم يدخل القانون في مقام الحجاز بجملة قصيرة، ويعقبها الناى بأسلوب عزف يشبه آلة الفلوت في مقام النهاوند.

أما موسيقى المشاهد الدرامية منذ بداية الفيلم نجد أنها تتسم بدرجة واضحة من الشجنية الملموسة، وإذا كانت الصورة المرئية تعطينا إحساس بالأفراح والبهجة متمثلة في الفرح المقام ولقاء أحمد وآمال وإسترجاع الماضى أيام الطفولة، كل تلك الصور تعطى جو بهجة وفرح وسعادة ولكن الموسيقى تسير بذلك اللحن الشجنى الذي يوقظ فى الذات درجة من درجات الحزن التى تتزايد مع مرور الأحداث، ورغم وجود قصة الحب التى تتراءى للمشاهد عبر اللقطات وذلك التلاقى بين (أحمد وآمال) لكن يظل المتلقى يشعر في داخله بأن أمراً ما سيحدث وأن ذلك الحب يحيط به الألم بل يمكن أن تكون الآلام المستقبلية.

إن هناك حالة وجدانية راسخة لدى المتلقى بأن المأساة قادمة لتعتصر القلوب، ولذلك كانت الجملة الموسيقية لفؤاد الظاهرى والتي نلمس فيها شجنية الناى وكأنه إستعداد للنعى المستقبلى، وهنا نقول أن الموسيقى بها درجة عالية من التنبؤ ولذلك تُعِد المتلقى متضافرة مع الصورة المرئية. واستخدام المؤلف لآلة الكلارينيت الغربية مع الناى أضاف رنين صوتى مميز، كما يدخل الكورال بالآهات المعبرة عن الرثاء والظلم في أكثر من مشهد للتعبير عن تلك الأحاسيس، وجزء من الثيمة الأساسية يصاحب مشهد أحمد مع أهل البلد وفيه الكورال واستخدام بعض الموتيفات الصغيرة المتكررة التي تعطي إيحاء بالتوتر والقلق. ويحدث تكرار للثيمة الأساسية للفيلم بآلة الناي المصاحبة بالوتريات وأصوات الكورال في مشهد الوداع بين أحمد ووالده صابر أفندى في السجن قبل حكم الإعدام بساعات فتظهر القيم الجمالية للموسيقى في توافقها مع المشهد كما تزداد درجة جاذبية الصورة وتألقها من خلال تألق الموسيقى، أما مشهد إعدام صابر أفندى

يمتلكه إحساس بالرهبة والألم، وأثناء مقابلتنا مع الأستاذ/أحمد يوسف الطويل الخبير في مجال الموسيقى العربية أكد أن صوت تلك الضربات ما هى إلا نبضات قلب الفنان عبد الوارث عسر عند أداءه هذا المشهد ولكن ضاعف حجم صوتها المخرج الفنان شاهين تسعين مرة ليشعر بها المشاهد حقيقةً، وهذا يؤكد إبداع وملكة المخرج الكبير يوسف شاهين ومدى حبه وتأثره بفنه وما يحاول أن يضفيه من إحساس واقعى ومؤلم بمرارة ذلك الظلم والذى قد يحدث مثله في الواقع.

ننتقل لفيلم آخر كوميدى "الآنسة حنفى" عام 1954 إخراج فطين عبد الوهاب وموسيقى إبراهيم حجاج، وتستهل القصة بإصابة حنفي بألم حاد ليلة زفافه فينقل إلى المستشفى حيث تجرى له عملية جراحية ليتحول من رجل إلى امرأة، تقع البطلة في حب أبو سريع العامل في محل جزارة والدها، ثم تهرب وتتزوج أبو سريع وتعود لمنزل والدها بعد فترة، بعد أن تلد أربعة أطفال توائم.

وكانت موسيقى هذا الفيلم تختلف بعض الشئ من حيث تناول المؤلف فقد استخدم الثيمة اللحنية الشهيرة المستخدمة فى السيرك وما شابهه واعتبرها اللحن الأساسى الذى بنى عليه موسيقاه من خلال التعامل معها فى السرعة الإيقاعية وكذلك التنويع عليها آلياً إما بالأوركسترا أو تكوينات آلية أصغر مع تناوله لبعض الآلات الشرقية مثل القانون والدفوف، كما يبرز دور المثلث برنينه الصوتى البراق، والموسيقى راقصة تبتعد بعض الشئ عن أسلوب حجاج، لكنه لا يزال محافظاً على تكوينات الأوركسترا الغربى، كما استخدم أجزاء من لحن الواد حنكورة لمحمد الكحلاوى ووظفه داخل موسيقاه ليربط بين الموسيقى والأغنية، ويظهر أسلوب إبراهيم حجاج فى موسيقى المشاهد وتناسقها مع الصورة على الشاشة باستخدام التقنيات الآلية للتكوينات الغربية، مثل آلات النفخ واستخدام الجليساندو أو الزحلقة والترعيد مع النبر فى الآلات الوترية لخلق رنين مميز وهى تختلف عن موسيقى التتر، لكن فى بعض المشاهد الأخرى يستخدم أجزاء من موسيقى التتر أو من لحن حنكورة حسب توظيفه للموسيقى، لكنه استطاع أن يعبر عن الحالة الكوميدية الموجودة على الشاشة مما أضفى بعداً جمالياً سمعياً أثرى العلاقة التزاوجية بين السمع والبصر.

فيلم "عزيزة" عام 1954 إخراج حسين فوزى، موسيقى على فراج، وتدور قصة الفيلم حول عزيزة الراقصة في أحد الملاهي الليلية، ولكنها تعانى من أحد البلطجية الذي يستحوذ على مالها، إلى أن تتعرف على الجاويش وتتزوجه، ولكن البلطجى يظل فى مطاردته لها حتى بعد زواجها.

وتعتمد الموسيقى على الطابع الشعبى المبنى على ركيزة الآلات الموسيقية للتخت الشرقي بجانب آلة الأكورديون بقدرتها على إضفاء رنين صوتى مختلف ومعبر، والموسيقى فى التتر تنقل الإحساس العام

للفيلم فى الحى الشعبى والموالد، كذلك غناء الموال الشعبى فى التتر باعتباره أحد دعائم موسيقى الأفلام خلال تلك الفترة، حتى وإن كان لفيلم اجتماعى. والموسيقى تعكس الحالة الاجتماعية المصورة على الشاشة فى بساطتها، وما بين الغناء والرقصات سيطرة للموسيقى الشرقية بوضوح، بالإضافة لموسيقى رقصة عزيزة المهداة من موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب.

وفى هذا الفيلم كتب على التتر الموسيقى الصامتة لعلى فراج رغم مشاركة كل من محمود الشريف وأحمد صدقى وأحمد صبرة فى ألحان الموال والمولد وبعض الأغنيات، ولكن ذكر اسمه تحت مسمى الموسيقى الصامتة.

وعن فيلم "بنات حواء" عام 1954 إخراج نيازى مصطفى، موسيقى محمد فوزى، ويتناول الفيلم رسام "فنان تشكيلي" ويرسم عصمت صاحبة محلات الصبا والجمال للأزياء والمضربة عن الزواج والتي تعمل لدى جمعية تطالب بحقوق المرأة والمساواة مع الرجل، وأثناء توجهها لأحد الاجتماعات تصدم بسيارتها راكب الدراجة الرسام وحيد حاملاً لوحته التى تتمزق نتيجة للحادث، لكنه يتعرف على عصمت ويبدأ مطاردتها بعد أن وقع فى حبها. والمقدمة الموسيقية مليئة بالحيوية والنشاط فهى ذات سرعة تختلف عن أساليب الكتابة المتبعة في ذلك الوقت، وتناول المقدمة فى أداء اوركسترالى كبير مع ظهور لآلات النفخ بأنواعها مع تمييز لآلات الإيقاع مثل الماريمبا في أداء ألحان قصيرة مميزة، ووضع كوردات في البداية بأداء قوى أشبه بالموسيقى الكلاسيكية عند كثير من المؤلفين الكلاسيكيين، واستخدم البوليفونية في التأليف مع استخدام النبر في الآلات الوترية معبراً به عن الحيوية، كما كان التناوب بين آلات النفخ والوتريات بشكل جذاب، مع استخدام القوس في الآلات الوترية كمؤثر صوتي والتعبير بآلات النفخ النحاسية ببعض الثيمات القصيرة التي تشبه موسيقى الجاز، وهكذا استخدامه للتكنيكات الأدائية العالية والصعوبات التي تعبر عن مؤلف موسيقي محترف متمكن من معرفة المساحات الصوتية للآلات الموسيقية بأنواعها وأيضاً الأنواع الموسيقية المختلفة (الشرقية والكلاسيكية والجاز).

ومما يؤكد حرفيته البالغة بأصول الكتابة للأفلام هي توظيفه الموسيقى داخل موضوع الفيلم بحيث كانت الموسيقى خير معبر عن القصة وعن الجو العام لأبطال الفيلم وتحافظ على البعد الجمالي والحسي للمشاهدين.

ومن أهم الأفلام التى عبرت عن ثورة يوليو 52 والضباط الأحرار فيلم "رد قلبى" عام 1957 إخراج عز الدين ذو الفقار موسيقى فؤاد الظاهري، ويعد هذا الفيلم ضمن أفضل مائة فيلم فى تاريخ السينما المصرية.

وأعتقد أن موسيقى فؤاد الظاهري كان لها أثر كبير على نجاح الفيلم، وقد كتب المؤلف هذه الموسيقى لإحدى المسلسلات الإذاعية وبعد نجاحها قدمها كعمل أوركسترالى متكامل بعنوان الأرض الثائرة، ثم أعاد الظاهرى استخدام هذه الموسيقى المميزة فى الفيلم. ويرصد الفيلم قصة شاب فقير ابن جنايني يُدعى على الذى يقع أسير قصة حب مع الأميرة إنجى، لكن حبهما لا يرى النور في ضوء التفرقة الطبقية، ورفض والدها القاطع لتلك الزيجة، تتعقد علاقتهما عندما يعلم والدها بتلك العلاقة، فيقوم بطرد والد علي، وتهديد إنجي أنه سيبطش بحبيبها إذا لم تتراجع، وبالفعل تتراجع إنجي عن العلاقة وتُخطب لغيره فيشعر على بالخيانة، وتدور فلسفة الفيلم حول جدلية العبد والسيد والفوارق الطبقية التى تسود بين الفقراء والأغنياء وما لها من تأثيرات نفسية ومجتمعية. وكانت موسيقى الفيلم أوركسترالية والكورال يلعب دور رئيسى فى تدعيم الأثر السيكولوجى منذ اللحظات الأولى فى التتر الذى يتسم بالقصر ووجود جملة موسيقية معبرة، ثم يدخل إلقاء الراوى مع موسيقى فى الخلفية وآلات التشيللو والكنترباص بغلظتها وما فيها من ترقب وقلق فى الطبقة الصوتية المنخفضة بجمل عريضة ونغمات طويلة بأداء القوس بقوة وتتصاعد كريشندو تدريجياً، وفيها بعض الانتقالات للمسافات التي توحي بالقلق مثل الثانية الكبيرة والصغيرة ثم ترتفع الثيمة اللحنية مع دخول باقى الآلات الوترية وتخفت الجملة الموسيقية شيئاً فشيئاً، ثم تبدأ فى الصعود اللحنى مرة أخرى بتفاعل من الآلات الوترية الأوركسترالية مجتمعة، مع وجود بعض الضربات الإيقاعية القوية من آلة التيمبانى، والتى تؤدى إلى مزيد من البعد الدرامى فى العمل، واستخدم الظاهرى كثير من الجمل التعبيرية الجميلة بأداء درامى معبر.

كما استخدم التقنيات الأدائية مثل الفيبراتو وهو اهتزاز الصوت وخاصة من الآلات الوترية المعبرة أثناء العزف بالقوس وكذلك التريموللو وهو ما يعرف بالترعيد، ونجد استخدامه فى الآلات الوترية وآلات الإيقاع مثل التيمبانى والسينير بوضوح بضربات تبرز المعنى المراد ترجمته حسياً ودرامياً حيث تلعب آلات الإيقاع دور مهم فى تقوية المعنى الدرامى وتجسيده، أيضاً النبر وهو شد الوتر دون استخدام القوس فى الآلات الوترية.

وعادة ما يستخدم الظاهرى الآلات النحاسية لتقوية البعد الموسيقى الدرامى، أيضاً نجد دور ثانوى لألحان جانبية لآلات النفخ الخشبية التي تؤدى هارمونيات مصاحبة فى جمل بأداء استكاتو متقطع وكأنها فاصل موسيقى بين الجمل اللحنية للوتريات ثم تعاود الجمل اللحنية التعبيرية الدخول مرة أخرى، وهناك بعض الموتيفات الإيقاعية فى مصاحبة آلات النفخ الخشبية بأداء سريع يوحى بحالة القلق والترقب وعدم الاستقرار.

وقد استطاع الظاهرى إضافة الكورال المصاحب للحن بما يشبه غناء الآهات أو الرثاء والتى تعبر عن الحدث دون كلمات كان لها أثر جمالى ذو بعد درامى، أيضاً استخدام السلالم الصاعدة والهابطة والسلالم الأربيجية والكروماتيكية تبعاً لتطور الأحداث، والتناقض بين استخدام الآلات ذات الصوت الحاد والآلات ذات الطبقة الصوتية الغليظة واستخدامهما معاً يعمل على تقوية البُعد الدرامي للمشهد، والسيمترية فى تكرار بعض الأشكال الإيقاعية، واستخدام التنافرات مما يساعد على زيادة الشعور بالاضطراب،كذلك الكتابة بالأسلوب الكنترابنطي والذى يعطى إحساس بوجود أكثر من لحن ممتزج يتفاعلوا معاً في إيجاد لغة موسيقية جمالية تعبر عن إحساس المؤلف بما يريد إبرازه من خلال تلك الموسيقى.

ومن ضمن الأفلام التى تمثل علامة فى السينما المصرية أيضاً وكان لموسيقاها أثر كبير على نجاحها فيلم "دعاء الكروان" عام 1959 إخراج هنرى بركات والموسيقى لاندريا رايدر، بطولة فاتن حمامة، أحمد مظهر، ميمى شكيب، أمينة رزق، زهرة العلا، عبد العليم خطاب، رجاء الجداوى، ويروى الفيلم قصة الفتاة هنادى التى تعمل خادمة عند مهندس الري، وتقع في حب ذلك المهندس الأعزب، لكنه يعتدي عليها ويحطم حياتها؛ فتُقتل هنادى أمام شقيقتها آمنة على يد خالها لتطهير عارها، هنا تقرر آمنة الإنتقام لأختها من ذلك المهندس، فتلتحق للعمل كخادمة في منزله بعد شقيقتها، ثم تشرع في إحكام خطتها للانتقام منه.

وموسيقى الفيلم معبرة إلى أقصى درجة، والجملة الرئيسية غنائية بأداء مربوط ليجاتو من الوتريات وتؤديها الأوركسترا الغربى فتعطيها المزج ما بين الغربية فى الآلات وتوزيعاتها بفكر أندريا رايدر المتطور، وفى ذات الوقت النكهة الشرقية من خلال المقام المستخدم وهنا اعتمد على مقام الكرد وصبا الزمزمة لإضفاء حالة شرقية تدعم الفكرة النفسية المسيطرة على الفيلم وما يكتنفها من غموض وأسى، وهنا عبقرية اندريا رايدر فى توظيف المقام الموسيقى بعيداً عن المقامات ذات ثلاثة أرباع النغمة المستخدم فى موسيقانا الشرقية، لكن قدرته على توظيف إمكاناته وملامسة مقام الصبا زمزمة بما يتوافق مع الآلات الغربية بالروح الشرقية ذات الحزن والشجن، وتمهيد من الآلات الوترية بجملة عريضة فى المساحة الصوتية المتوسطة فيها استعداد للجملة الرئيسية الآتية والتى تتوقف قليلاً لنستمع لتغريدة الكروان، وتدخل الجملة بتصاعد أربيجى بأداء الوتريات الفيولينة ويرافقها التشيللو فى العمق وتصاعد الجملة اللحنية فى مقامها الأصلى والجملة حسية فيها استعراض لإمكاناته التعبيرية وليست التقنية، ثم تدخل آلات النفخ الخشبية بموتيفات تليق بأسلوب أداء هذه المجموعة الالية برقة أصواتها وإعطاء مزيد من التعاطف والتعبيرية على الجملة الموسيقية، والسياق الدرامى والهارمونى به شحنة عاطفية درامية تستأثر بمشاعر المشاهدين وتستلهم روح الفيلم لدى المتلقى، وآلات التشيللو والكنترباص فى الخلفية العميقة بغموضها وآلات الخشب فى المنتصف

الفلوت وتعلو آلات الفيولينة بصوتها الحاد فى طبقة صوتية عالية وحوار يميل إلى المعاتبة ما بين المجموعات الآلية وبعضها البعض، والأساس فى هذا اللحن هو الثيمة المسيطرة منذ البداية وتصاحب الفيلم باعتبارها لصيقة بفكرة هذا الفيلم ولا تزال من أبرز علامات السينما، ورغم قصر الجملة إلا أنها اخترقت الوجدان، وإضافات رايدر الهارمونية والكنترابنطية وتمكنه من استخدام أدواته جعله يكتب التوزيع الأوركسترالى بشكل بارع ويشعرنا بالألم والوجيعة التى تسود الجو العام من خلال جملة موسيقية بسيطة فى تكوينها عميقة فى إحساسها، وجميع الآلات تعمل على خدمة الفكرة الرئيسية التى بنى عليها موسيقى هذا الفيلم بالكامل. أما موسيقى المشاهد الدرامية فتعتمد على نفس الجملة ولكن مع بعض التنويع آلى بين الفيولا والتشيللو وتكرار الموتيفة الظاهرة لمقام الصبا زمزمة التى تميز هذا اللحن، ويقوم رايدر بالتنويع على موسيقى التتر داخل المشاهد الدرامية حيث تؤدى آلات النفخ الخشبية الثيمة الأساسية بالتبادل بين هذه الآلات للتعبير عن الحالة الدرامية الشجنية ليذكرنا بها بين الحين والآخر، والتنويع على اللحن يثريه ويضفى إليه بعد جمالى مضاف لما فيه من تعبيرية، والموسيقى تتصاعد وتزداد وضوحاً مع انكشاف الأمر وفضحه والأوركسترا فى الخلفية بهارمونياته المحكمة ما بين مجموعات الآلات الأوركسترالية تعبرعن وعى ودراية حقيقية بقيمة الموسيقى الفيلمية ودورها فى إثراء الحالة الجمالية للفن السابع.

ومن الأفلام المهمة أيضاً "لا تطفئ الشمس" عام 1961، إخراج صلاح أبو سيف، موسيقى على إسماعيل، وتدور أحداث الفيلم إبان حرب 1956 حول أسرة فقدت عائلها فيعيش الخمسة أبناء مع أمهم برعاية خالهم، الأبناء كل منهم فى سن الشباب له قصة تساعد على تفاعل الأحداث الدرامية. وموسيقى التتر تبدأ بدقات ساعة الحائط عدد سبع دقات متتالية، ويليها مباشرة دخول الوتريات بنغمة تمهيد "آنا كروز" أى الوحدة الإيقاعية التي تستبق دخول الزمن الأصلى للمقطوعة الموسيقية، والتي يبدأها الهارب بتآلف مصاحب لأداء الوتريات بقوة، ويضفى صوت الهارب رنين صوتي مميز، واللحن من الوتريات غنائى رقيق ومحبب للسامع فى طبقة صوتية حادة، والسرعة متوسطة، وعند إعادة الجملة الموسيقية، وآلات الفيولا والتشيللو الأكثر غلظة من حيث الصوت ترافق الفيولينة بلحن مصاحب، ويغلب على أداء الفيولينة وجود بعض الحليات كزخارف لحنية، ويهبط اللحن مع تكرار فى بعض الدرجات السلمية ويقف على درجة منخفضة ليصعد منها فجأة اللحن مع أربع ضربات إيقاعية من التيمبانى، لتستمر النغمة الرابعة مع أداء اللحن المنفرد وترافقه الهارمونيات من باقى آلات الأوركسترا وخاصة النفخ النحاسى، وفى ختام الجملة الموسيقية يدخل البيانو بأداء لحن منفرد فى مقام الحجاز الشرقى ويظهر فيه هذا الطابع العام، ورغم اعتماد هذه الآلة دائماً فى الموسيقى الغربية بألحانها ذات الأسلوب الكلاسيكى إلا أن على إسماعيل بقدرته المتميزة على التوزيع

الأوركسترالى الذى برع فيه بمهارة وحرفية لا مثيل لها، خلق حالة وجدانية شجنية من استخدامه لهذا المقام الموسيقى الذى يصلح للعزف على الآلات الغربية والشرقية على حدٍ سواء مما جعل أداء البيانو مميزاً، لأنه وظفه بشكل يتناسب مع التوزيع الأوركسترالى الراقى بدلاً من استخدام آلة شرقية من آلات التخت المتعارف عليها.

وأداء البيانو يلمس الحالة السيكولوجية للمتلقى برقة وعذوبة والوتريات تقوم بالرد عليه فى أربع نغمات هابطة بأداء ليجاتو مربوط، ثم يستكمل البيانو لينهى هذا الجزء بنغمات متتالية جليساندو، بعدها يؤدى الهارب نغمات تصاعدية مربوطة والفيولينة ترد بنغمة أحادية فى الطبقة الحادة يسبقها نغمة أخرى مسافة ثانية، وكأنها أشبه بالحلية الزخرفية للنغمة الطويلة فى شكل حوارى ما بين الهارب والفيولينة عدة مرات، ليطرح على إسماعيل فكرة لحنية جديدة أكثر رشاقة وتعتمد على أداء الوتريات، وفى هذا الجزء تبدأ آلات النفخ الخشبية فى الظهور ضمن التآلفات الهارمونية المصاحبة والتى تقوم بالرد على الاستفسارات التى تطرحها علينا الوتريات فى رد موجز بنغمتين فقط إحداهما قصيرة والثانية طويلة، لتعاود الوتريات استفساراتها أكثر من مرة، وما أن تصل الموسيقى لذروتها وكأنها تتحدث معلنة عن حالة من القلق والغضب في حالة من الدرامية التى تجسدها نغمات السلم الموسيقى، ليعقب ذلك جزء موسيقى يحمل فكرة أخرى تعتمد على أداء النغمات السريعة فى الطبقة شديدة الحدة من الفيولينة مع ضربات مثلث، وفى ذات الوقت نستمع للصوت الرخيم العميق من بعض الآلات تتصدرها الكلارينيت، ويختتم التتر بهدوء على درجة الأساس للسلم الموسيقى بقفلة تامة جليساندو على تآلف الدرجة الأولى.

وبالنسبة لموسيقى المشاهد الدرامية فتعتمد على ألحان التتر مع بعض التنويع من خلال توزيعات آلية مغايرة بعض الشئ، ومع رؤية أرجل الفتاة أمام أحمد نستمع لزغردة بسيطة من الفيولينة واستكمال الحالة الغنائية والأداء المربوط من الفيولينة، وكاد اللحن أن يترجم حالة الرومانسية نظراً لاقتراب صوت آلة الفيولينة من الصوت البشرى وقدرتها على ترجمة الأحاسيس.

ووظف المؤلف اللحن الشعبى (يا نخلتين فى العلالى) لمرافقة علاقة رومانسية أخرى بين ليلى طاهر وعادل المهيلمى باعتباره الفلاح الفقير وبتوزيع أوركسترالى، حيث تبدأ الأبوا مع ضربات مثلث وتقوم الوتريات بالرد فى طبقة صوتية متوسطة، وتتكرر مرة أخرى لكن الفيولينة تستمر فى استكمال اللحن وبأداء هادئ لإيقاعات مختلفة داخل الجملة الموسيقية، واستخدام اللحن الشعبى هنا يرجع لوجود (محمود) الفلاح الفقير.

نسمع مقطوعة Bagatelle For Elise لبيتهوفن من البيانو تؤديها البطلة فاتن حمامة، وموسيقى الفيلم لحنية درامية وتعتمد على البيانو فى بعض المشاهد، وتعامل كمؤثر صوتي في مشاهد أخرى لزيادة حالة القلق والتوتر وتجسيد المشاعر الإنسانية من خلال الموسيقى فى حالة تكامل ما بين العناصر المكونة للفيلم السينمائى.

واستخدام المؤلف لموسيقى المشاهد الدرامية متعدد ومتنوع وثرى من حيث الآلات أو الأوركسترا ككل، أيضاً التباين ما بين الأداء المربوط أو القصير والارتكاز على فكرة اللحن الدال لدلالية الحدث بالموسيقى، والتوسع في التوظيف الآلي أكسب هذا الفيلم جماليات مضافة تساعد المتلقي على الانسياق في جو الأحداث الدرامية.

المرحلة الثانية : التأميم وإنشاء مؤسسة السينما :

مع صدور قرارات يوليو الاشتراكية عام 1961 واتجاه الدولة إلى سياسة التأميم، نالت هذه القرارات النشاط السينمائى أيضاً فتم تأميم كل عناصر البنية السينمائية فى مصر الاستوديوهات والمعامل وشركات الإنتاج والتوزيع فعرفت مصر ما بات معروفاً بسينما القطاع العام الذى ظهر إنتاجها الأول عام 1963 وصولاً إلى آخر فيلم من إنتاج مؤسسة السينما وهو فيلم التلاقى عام 1977 من إخراج صبحى شفيق، رغم أن نشاطها كان قد توقف فعلياً منذ عام 1972، مع ملاحظة أن هناك فيلماً واحداً من إنتاج المؤسسة العامة للسينما هو "جنون الشباب" تم عرضه عام 1980 بسبب المشكلات الرقابية التى تعرض لها رغم أنه من إنتاج عام 1971.

وخلال الحقبة تلك مرت مصر بحروب وفترات كان لها انعكاس فى بعض الموضوعات السينمائية حيث خاضت مصر حروب منها 67، وحرب الاستنزاف ومروراً بانتصار أكتوبر المجيد مما خلق نوعية محددة من الأفلام تتعلق بالصراع العربى الإسرائيلى والمواجهات العسكرية بين الطرفين.

وقد بدا واضحاً اختلاف سياسة الرئيس أنور السادات عن سابقه الرئيس جمال عبد الناصر، حيث تقرر إلغاء المؤسسة العامة للسينما المصرية بعد عامين فقط من تولى السادات مقاليد الحكم.

وبطبيعة الحال انسحب توجه الدولة من خلال القطاع العام السينمائى على محتوى الأفلام التى أنتجتها فكانت أفلاماً إما أنها تأخذ موقفاً من الحياة السياسية فيما قبل يوليو 52 على طريقة الجزئين الأول والثانى من ثلاثية نجيب محفوظ "بين القصرين، قصر الشوق" إخراج حسن الإمام، أو فيلم "ثمن الحرية" إخراج

نور الدمرداش، وإما أفلام تعلى من قيمة التحول الاجتماعي الذي أحدثته ثورة الثالث والعشرين من يوليو كما فى فيلم "الباب المفتوح" إخراج هنرى بركات، وهذا يفسر غلبة الأفلام الاجتماعية على إنتاج مؤسسة السينما خاصة مع تنامى دور الطبقة المتوسطة وزيادة عدد خريجى الجامعات المصرية، ونزول المرأة بشكل أوسع لمجال العمل، ومن ثم اتساع شريحة الشباب الذين يرتادون دور العرض السينمائى، بحيث باتت السينما طقساً ترفيهياً أسبوعياً مفضلاً لدى أفراد العائلة المصرية، وهو ما انعكس على محتوى الأفلام السينمائية التى غلب عليها تيار الدراما الأسرية.

وهذا بدا واضحاً من مجرد استعراض عناوين الأفلام فنجد مفردات الحياة الأسرية هى الغالبة على تلك العناوين على النحو الذى رأيناه مثل "اعترافات زوج"، "هارب من الزواج"، "العائلة الكريمة"، "عائلة زيزى"، "مذكرات تلميذة"، "مدرس خصوصى"، "شباب مجنون جداً".

وفى هذه الفترة نهضت مؤسسة السينما بمجموعة من الأفلام التاريخية والدينية المهمة التى لم يكن يقوى عليها القطاع الخاص، فشاهدنا أفلاماً مثل "المومياء"، "فجر الإسلام"، "الشيماء" وهى أفلام ذات ميزانية ضخمة وفرت لها بالمقابل مستويات فنية عالية يشهد عليها بقاؤها فى الذاكرة السينمائية حتى اليوم.

كذلك احتوت بعض الأفلام التجريبية والتقدمية مثل أفلام جماعة السينما الجديدة : "أغنية على الممر" للمخرج علي عبد الخالق، "الحاجز" لمحمد راضى، "الظلال على الجانب الآخر" للمخرج الفلسطينى غالب شعث، أو الأفلام التى اعتمدت على قصص متنوعة مثل : "3 لصوص"، "3 قصص"، "3 وجوه للحب"، "صور ممنوعة".

ولا يمكن إغفال الدور التوجيهي المباشر الذي قامت به أفلام القطاع العام فى إبراز دور المجتمع الاشتراكى فى تلك الفترة، والإعلاء من قيمة العمل بعد أن استشعرت الدولة خطورة السينما كأداة من أدوات التوجيه بعد نجاح السينما التسجيلية فى تغطية أحداث العدوان الثلاثي عام 56، فظهرت أفلام مثل "الأيدى الناعمة"، "المخربون"، "المتمردون"، "النظارة السوداء" وغيرها، وخلال هذه الفترة ووفقاً لإحصاء الأستاذ على أبو شادى لهذه الأفلام والتى تأرجحت بين القطاع العام والخاص وصل عدد الأفلام إلى 436. وكان طبيعياً أن تساير موسيقى الأفلام هذا التغير الحادث فى المحتوى بفعل الدور الإدارى لمؤسسة السينما الذي هيمن على واقع الإنتاج السينمائى فى مصر.

وقد امتد عطاء المؤلفين الموسيقيين للأفلام المرتبطين بالمرحلة الأولى فى هذه المرحلة الجديدة، مع ظهور أسماء أخرى وجدت لنفسها مكاناً فى قائمة أفلام السينما المصرية منهم ميشيل يوسف، طارق شرارة، عمر خورشيد، جمال سلامة، الأخوين إمام حسين ومودي الإمام، شعبان أبو السعد.

وفى هذا التوقيت ظهرت مستحدثات التكنولوجيا فى الموسيقى من خلال الآلات الكهربائية التي تم استخدامها وتوظيفها في موسيقى الأفلام بداية من عقد السبعينات مثل الكى بورد، الجيتار الكهربائى والتى أعطت لوناً صوتياً متميزاً وأضفت مذاقاً صوتياً مغايراً أكسب هذه الفترة جماليات سمعية للموسيقى السينمائية.

ودعونا نحاول إلقاء الضوء بشكل أكثر تفصيلاً على بعض التجارب الموسيقية لكبار المؤلفين فى هذه المرحلة.

فيلم "الأيدى الناعمة" عام 1963 إخراج محمود ذو الفقار والموسيقى على إسماعيل وهو واحد من علامات السينما المصرية، وتدور أحداثه حول أحد الأثرياء الذين انتزعت أملاكهم، وأفلس ولم يتبقى له سوى قصره، يتعرف بشاب حاصل على درجة الدكتوراه ولكنه عاطل، يقترح على الأمير أن يستغل القصر بتأجيره مفروشاً ليدر عليه قسط من الربح، ولهذا الثرى ابنتان ينكر وجودهما إلى أن تزول القطيعة مع ابنتيه خلال الأحداث. وموسيقى الفيلم واحدة من أشهر موسيقى الأفلام المصرية، وقد وضع الجمل اللحنية المتميزة الراحل على إسماعيل ببراعة مطلقة، حيث الكتابة الموسيقية الأوركسترالية ببوليفونية واضحة، تمتزج خلالها الآلات الموسيقية وتتماهى في جماليات اللحن، حيث تبدأ بجملة لحنية غنائية بأداء مربوط من الوتريات، والجملة فى الطبقة الصوتية الحادة فى آلات الفيولينة، واستخدم الهارب لإضفاء حالة من الرقى والسمو على الحالة السمعية لكى تتماشى مع وجود بطل ينتمى للطبقة الأرستقراطية على الشاشة، وأداء الهارب لنغمات سلمية صاعدة وهابطة توحي بالرنين الصوتي للآلة بجمالياته الحسية، وكان يرافق أداء آلات التشيللو بكل ما تعتريه من درامية غنائية مفرطة تجسد متعة حسية للمتلقى، وبعبقرية على إسماعيل استطاع أن يربط فى الأذهان هذا اللحن بحيث ينطلق عبقه وجدانياً ومتلازماً بأجواء الفيلم ومشاهده الدرامية، وهنا يتصدر الأوركسترا الوترى الحالة العامة، وزخم فى الأفكار اللحنية التى تتكامل كل منها بعد الأخرى، لتشعر كمستمع أنك أمام قصة يرويها على إسماعيل من خلال تتر الفيلم، بحيث جسد القصة مكتملة منذ اللحظات الأولى بما فيها من درامية مؤثرة يملأها الشجن والرقى، فالشجن على حال الثرى الذى تبدل أمره، وكذلك الرقى لانتمائه لطبقة البشوات، فهو فقد المال لكنه لم يفقد أخلاقيات وسلوكيات الطبقة

الأرستقراطية الثرية، وكادت الموسيقى أن تنطق، وهذه القدرة اللحنية الفائقة اقتصرها على الآلات الوترية فى الأوركسترا مع الهارب فقط، ثم نستمع لموتيفة قصيرة تتكرر عدة مرات ويكتنفها صمت بسيط يبرز حالة التناقض فى الأحاسيس والمشاعر، وتتصاعد الجملة اللحنية وتبدأ آلات النفخ الخشبية فى الظهور بهارمونيات مصاحبة للحن، والاكسليفون يؤدى الثيمة اللحنية ببريقه ولمعانه، ثم تظهر الفكرة الرئيسية الثانية فى موسيقى التتر ويغلب عليها آداء آلات النفخ الخشبية بمرافقة الوتريات بأداء النبر والهارب يؤدى تآلفات فى الخلفية، وفيها الأداء للنفخ الخشبى يميل للإيقاعات القصيرة نسبياً والأكثر رشاقة والمعبرة عن مشاعر إنسانية مغايرة فيها الحياة البسيطة التى فرضها الواقع الأليم على البطل وتقبله للحياة الجديدة وما فيها من مواقف بها حالة كوميدية ساخرة، أما الفكرة الثالثة فكانت بأداء الفيولينة المنفردة بجمل لحنية عريضة تميل للدرامية والتعبيرية مرة أخرى وفيها الإحساس الشرقى بعظمة الكتابة الموسيقية التى تجسد الأفكار الموحية ويرافقها آداء تآلفات من الهارب، ثم تظهر آلات النفخ فى جسر قصير جداً ليعود بنا المؤلف للفكرة الموسيقية الأولى والأساسية بتصاعد أوركسترالى يتسم بالعمق ويبدأ فى الخفوت ليتجلى الهارب بسلالم صاعدة وهابطة جليساندو ينتهى بها التتر. أما موسيقى المشاهد الدرامية تعتمد على التنويع على الأفكار الرئيسية من موسيقى التتر ونفس الآلات الأوركسترالية، كما تظهر بعض التيمات اللحنية الجديدة وفيها درامية تعبر عن الأحداث الموجودة على الشاشة بتدعيم الأثر النفسي للمتلقي بل والتعايش داخل الحدث أكثر من التعبير الكلامي أو اللفظي. وفى بعض الأحيان تأتي ألحان المقدمة مع قصر الجملة اللحنية لتتماشى مع طبيعة اللقطة السينمائية، والموسيقى توحى بالقلق والتوتر من خلال التوزيعات الآلية والتقنيات التى يستخدمها المؤلف فى الطبقة الصوتية الحادة وتداخل آلات النفخ لتعضيد الأثر السيكولوجى.

وتعتبر الفكرة الأساسية الأولى من التتر بمثابة لحن دال تعامل معه المؤلف للتعبير عن حالة الحب والرومانسية على الشاشة، كما استطاع أن يجسد المواقف الكوميدية باختيارات الآلات وأداء إيقاعات رشيقة بسيطة، مع وضع زخارف كتنويع على الجمل الرئيسية التي وظفها ببراعة داخل السياق الدرامى، وكانت الزخارف من آلات النفخ الخشبية وخاصة الفلوت، والتركيز على آلة الهارب في أداء بعض التآلفات، وبالقطع الأداء المنفرد من الفيولينة للثيمة الأساسية والتي تمثل ثنائية رائعة بمرافقة الهارب.

استخدام الكروماتيك والمسافات الضيقة بين النغمات للتعبير عن حالة الضيق والتوتر النفسي للبطل وما ألم به، وأحياناً يتعامل مع تكوينات آلية كنوع من التنويع على ألحان التتر، ويستخدم السلالم التصاعدية للانتقال من جملة لأخرى. وبشكل عام الموسيقى رائعة ومعبرة وتمتزج فيها المشاعر الإنسانية ما بين الفرح والبهجة، وبين التوتر والألم، وأيضاً التعبير عن الكوميديا بشكل تلقائى لنسج حالة سمعية بصرية متكاملة.

أما فيلم "طريد الفردوس" عام 1965 إخراج فطين عبد الوهاب والموسيقى لعبد الحليم نويرة وهو من مؤلفي ما قبل 52، وتدور قصة الفيلم حول موت الدرويش عليش، والذى ينقل فى موكب مهيب إلى المقبرة، وهناك يتم صعوده إلى السماء من أجل محاسبته، لكن هناك يكتشف أن مجموع حسناته يساوى مجموع سيئاته، وأنه ليس من أهل الجنة ولامن أهل النار، وبالتالى يصدر قرار بإعادته إلى الدنيا لبضعة أيام من أجل اختباره مرة أخرى.

موسيقى هذا الفيلم عبرت عن الفلكلور الشرقي الأصيل للموالد والاحتفالات فى الأماكن الشعبية، وخاصة لأن تتر الفيلم كان أشبه بالأفان تتر أو ما يسبق التتر لما تتخلله من حوارات وتفاعلات مؤثرة على سياق الأحداث لكى تعكس الشعور لدى هذا المجتمع البسيط فى احتفالاته بالموالد، لذا كانت الموسيقى تتسم بالبساطة من حيث التكوينات الآلية ذات الشرقية الصميمة والتى تعتمد على الدفوف والرق بما فيه من شخاليل والناى يؤدى اللحن الأساسى منذ اللحظة الأولى بصوته الشرقى المميز، مع وجود الزغاريد المصاحبة لمديح الرسول عليه الصلاة والسلام بمدد يا مدد بأداء الكورال، وغالباً ما يدعم وجود الكورال الحالة الحسية والوجدانية، بالإضافة أن كثرة الأصوات تعبر عن الاتحاد والقوة والتلاحم، ثم يدخل المزمار البلدى والإيقاعات، والصاجات تعطى رنين صوتي جميل فى بعض الأجزاء للتدليل على الفرح والبهجة بالسعادة الغامرة للاحتفال بالمولد.

وعن موسيقى المشاهد الدرامية فكانت لها طبيعة أخرى مغايرة حيث اعتمدت على التكوينات الآلية الغربية للموسيقى الأوركسترالية مثل الهارب، ووضع الناى بشجنيته للتعبير عن الحزن، لكن الأداء الأوركسترالى سيطر بتكويناته الآلية المختلفة سواء الوتريات وآلات النفخ الخشبية والنحاسية لأداء الألحان البوليفونية المتداخلة فيما بينهم وأيضاً لعمق المصاحبة الهارمونية، وللتأثير على المتلقى بالفكرة العامة للفيلم التي يدور الموضوع فى إطارها وهى الموالد والاحتفالات من خلال الأغنيات الدالة على حب الرسول (ص)، والموسيقى المصاحبة للمشاهد موجودة بكثرة بنفس التكوينات الآلية بالتبادل فيما بينهم وتعطى تأثيرات وإيحاءات بالجو العام للمشاهدين.

والحقيقة أن كتابة نويرة الموسيقية تؤكد على درايته بعلوم التأليف الموسيقى وقدرته على وضع ألحان مميزة ذات طابع كلاسيكى غربى بجانب موسيقاه الشرقية.

وخلال هذه المرحلة ظهر تعاون بين مخرجين مصريين وموسيقيين أجانب مثل فيلم الناصر صلاح الدين عام 1963 لفرانسيسكو لافانينو، و"المومياء" للإيطالى ماريو ناشيمبينى إخراج شادى عبد السلام عام

1969، ويرصد الفيلم قضية بيع الآثار ؛حيث تعيش قبيلة تدعى (الحربات) في الدير البحرى بصعيد مصر، وتشتهر بالتنقيب عن الآثار الفرعونية ثم بيعها، بعد موت شيخ القبيلة يقرر أولاده التوقف عن سرقة الآثار فيتم قتل أحد الأولاد ولكن ينجح الثانى فى الهرب من أجل إبلاغ بعثة الآثار. واختيار المؤلف الإيطالي ماريو ناشيمبينى (1913-2002) Mario Nascimbene يرجع لكونه واحداً من أشهر مؤلفي موسيقى الأفلام في القرن العشرين.

حاز العديد من الجوائز لأعماله المبتكرة ذات الأسلوب الممتع، ووصل رصيده فى مجال موسيقى الأفلام لما يزيد عن مائة وخمسين فيلماً. وعبر ببراعة عن موضوع الفيلم حيث تبدأ الموسيقى مع التتر بطابع موسيقى القرن العشرين بما تحمله من تنافرات، وهارمونيات غير مستساغة كالسابق، وتعتمد على طابع الموسيقى الالكترونية والهارمونيات الكثيفة والمتداخلة، مع تعدد تصويت بوليفونى ناتج عن مشاركة بعض الآلات الإيقاعية والوترية، وتداخل الأصوات الآلية فى تشابك يعطيها حالة من الغموض، ويعود بنا المؤلف بهذا الفكر للفترة الزمنية آلاف السنين وكأن الموسيقى تأتى من عالم آخر داخل المعابد أو المخابئ التي تحوي المومياوات والآثار، فتعطى إيحاء المؤثر الصوتي وخاصة مع تصاعد قوة الصوت لبعض التآلفات وهبوطها وتساعد على توصيل البعد الفلسفي العميق للمخرج شادي عبد السلام والذى سبق زمنه بكافة العناصر المكونة للفيلم.

وموسيقى المشاهد الدرامية تصاحب اللقطات بنفس أفكار موسيقى التتر لكن مع خفوت يتناسب لمرافقة الراوى، استخدام تقنيات حديثة من الآلات الموسيقية تخدم الغرض الدرامي. أصوات صفيرية وأصوات مصنعة، وتعدد آلات الإيقاع أضفى تنوع على الأصوات الصادرة، ويختتم الفيلم برثاء جنائزي، وكأنه الحزن والحسرة على فقدان تاريخ وحضارة ليس لها مثيل. وقد اختار المخرج لشريط الصوت أن يكون مدعومًا بمؤثرات صوتية كثيفة، مع استخدام آلى لخدمة الغرض الأساسي للمؤثر الصوتي والانفعالى وليس اللحني. والواقع أن المؤلف نجح بهذه الرؤية التى أبدع فيها للتعبير عن قصة الفيلم، وربما يرى البعض أن المؤلف الموسيقى توارى ولم يبرز قدرته على صياغة الألحان، ولكن الواقع أنه وضع بصمة جديدة من بصماته فى هذا الفيلم المتفرد لأحد عباقرة السينما المصرية شادى عبد السلام.

كما تجلى إبداع على إسماعيل فى فيلم "الأرض" عام 1969 كعلامة مهمة فى تاريخ السينما المصرية، إخراج يوسف شاهين، ويتناول الفيلم فترة ما قبل ثورة 52 وتحديداً الثلاثينيات من القرن العشرين في مصر والصراع بين الفلاحين والإقطاعيين. وموسيقى الفيلم واحدة من أيقونات السينما المصرية، وكانت من أكثر

عناصر الفيلم نجاحاً وإبهاراً بل وكانت سبباً رئيسياً فى استمرارية نجاح الفيلم. تبدأ الموسيقى في التتر بظهور الناى والهارب في نغمات سُلمية صاعدة مع وجود الإيقاعات الشرقية (الرق والدف) في إيقاع يشبه الزار ثم تد خل الأوركسترا ويتجلى دور الكورال بالأغنية الشهيرة للفيلم (أرضنا العطشانة) في مقام الحجاز-وهو مقام به شئ من الشجن في بعض الألحان-والتى تعبر عن إحساس الفيلم والثيمة الحزينة التى تتضح منذ دخول الناى تعبر عن روح الظلم واليأس الذى يشعر به الفلاح من فرض الظلم عليهم،وهنا عبر على إسماعيل عن الإصرار والعزيمة التى بها الكثير من الحزن الدفين معبراً عن معنى الكلمات التى تدلل على الفداء والتضحية من أجل هذه الأرض وهذا الوطن. أما موسيقى المشاهد الدرامية فاعتمد المؤلف على الثيمة اللحنية الرئيسية لأغنية أرضنا العطشانة مع التنويع عليها، بجانب استخدامه لبعض أغنيات الفلكلور الريفى، والصمت أحياناً يتخلل الكثير من المشاهد للتعبير عن حالة درامية معينة يرغبها المخرج، وتظهر بعض التيمات اللحنية الجديدة من القانون والرق والوتريات بأداء النبر لترافق الصورة على الشاشة ويغلب على اللحن الطابع الشرقى، واستخدم الكورال لتعضيد وتدعيم الحالة الدرامية والتأكيد على تكاتف أهل البلد ورفضهم لكافة أنواع التسلط والجبروت والظلم الواقع عليهم وكأن القرية بأكملها تصرخ منزعجة رافضة القهر السلطوى فى جرأة حقيقية للنقد الاجتماعى والسياسى من يوسف شاهين ولإيمانه بدور السينما وأهميته فى الوعى والاستنارة وتقويض السلطة إن كانت ظالمة. كما نذكر السيدة الشاعرة المبدعة نبيلة قنديل والتى استطاعت بعبقريتها وإحساسها الصادق أن تعبر بكلمات بسيطة باللهجة العامية عن طبيعة الأرض وأهميتها والتى جسدتها بتعبيرها الجمالى نرويها بدمانا، فى تشبيه يوجز المعنى البلاغى ويؤكد قيمة الأرض بالنسبة لصاحبها.

ومن الأفلام ذات الطبيعة الملحمية فيلم "شئ من الخوف" عام 1969 إخراج حسين كمال، الموسيقى بليغ حمدى، ويدور الفيلم فى الدهاشنة إحدى القرى المصرية ويفرض عتريس سلطته على أهل القرية ويفرض عليهم إتاوات، ورغم حبه لفؤادة منذ طفولته إلا أنها تتحدى هذا الجبروت وتفتح الهويس الذى أغلقه، فيقرر الزواج منها وعدم قتلها بسبب حبه لها، ويتزوجا بشهادة شهود باطلة نتيجة لجبروته، فتخرج القرية معلنة بطلان الزواج، ويحرقونه داخل منزله اعتراضاً على ظلمه.

وتبدأ موسيقى الفيلم مع التتر الذى اتبع فيه بليغ حمدى أسلوب ملحمى بتكاتف ما بين آلات الأوركسترا والكورال الذى كانت آهاته استكمالاً لباقى آلات الأوركسترا فعبرت عن الخوف والأحاسيس المتباينة بهذه الآهات الغامضة التى تدعم الفكرة بشكل عام ويصاحبها البيانو، وتفاعل الآلات فى الأوركسترا مع ضربات

التيمبانى ثم السيمبال أعطت حالة من الوهج، والكورال قام بغناء اللحن بمرافقة الموسيقى الآلية، وفى لحظات صمت الكورال يقوم البيانو بعزف تآلف لتستكمل الجملة اللحنية.

وكانت الآهات الرثائية من الذكور تستقدم حالة الظلم والقهر وكأن القرية جميعها تصرخ جراء هذا الافتراء، وتستكمل الأصوات الغنائية النسائية حالة النحيب، والإيقاع ثابت ومتكرر لما يؤديه أصوات الذكور، والأوركسترا في الخلفية، وضربات السيمبال بين الحين والآخر تؤكد القهر والظلم.

ثم نستمع لكلمات يتغنى بها الكورال لكن اللحن ضعيف نسبياً، وأقل من مستوى الكتابة لهذه الموسيقى الملحمية بتكاتف الغناء والآلات، والمرافقة من الوتريات مع الدفوف بطابع شرقى، وتتصاعد الجملة اللحنية أربع مرات متتالية وآخرهم تبطئ بسيط لختام موسيقى التتر.

في المشاهد الدرامية تسيطر الأغنية، لأن طبيعة الحال أن بليغ ملحن فى المقام الأول ويبدع دائماً فى خلق ألحان متميزة، ونستمع لأغنية "يا عينى على الولد" وتتكرر عدة مرات فى مصاحبة المشاهد الدرامية وهى فى مقام شديد الحزن والتأثر وهو مقام الصبا بكل ما يعتريه من شجن يغلف اللحن وكأنه رثاء مستمر طوال الأحداث وقد اعتمد على اللحن فقط بأداء الناى الحزين لمرافقة بعض الأحاسيس الإنسانية بالنغمات بدون غناء والاختيار موفق ما بين آلة تعبر عن الحزن الشديد فى مقام موسيقى يساعد على توصيل هذ الحالة الشعورية، لكن المتلقى يستشعر وكأنها تنطق وأكثر تعبيراً من الغناء وخاصة بتبادل النظرات ما بين البطلين. والموسيقى تنطق بدون كلمات يا عينى على الولد، وكأنها لسان حال الفيلم، ولسان حال البطلة دائماً التى تتحسر على مشاعرها وعلى كسر قلوب الجميع.

بينما في زفاف رشدي نجد موسيقى شعبية ويتجلى فيها المزمار لإعلان الفرح، وأطفال القرية يتغنون "تسلم عيون اللى خطب" أكابيللا بدون مصاحبة آلية ويرافقها تصفيق على إيقاع اللحن.

كانت الموسيقى معبرة عن محتوى الفيلم بعبقرية وألحان غزيرة، وأحاسيس فياضة بعمق درامى وكأنها إبداع آخر لا تكتمل صورته بدون تضافر جميع العناصر مكتملة، ولعبت الموسيقى الملحمية والألحان الدرامية دوراً مهماً فى تخليد هذا الفيلم وجعله أحد علامات السينما المصرية.

ومن أجمل الأفلام السينمائية فيلم "خللى بالك من زوزو" عام 1972 إخراج حسن الإمام، موسيقى فؤاد الظاهري، وفلسفة الفيلم تدور حول الثقافة المجتمعية السائدة والنظرة لبعض المهن وكيفية التعامل معها وتغيير هذه النظرة ببعد فلسفى فى إطار فنى بعناصر مشتركة داخل الفيلم السينمائى وهى الموسيقى والغناء

والاستعراض الأكثر تأثيراً فى نفوس الجماهير، ويروى الفيلم قصة فتاة تنتقل بعالمها من شارع محمد على وراقصاته الى الجامعة، تطمح إلى التعليم وترك هذه المهنة لكنها ترتبط بقصة حب مع شاب من الطبقة الغنية وتتحول حياتها إلى صراع تتوالى فيه أحداث الفيلم، أما الموسيقى فيبدأ التتر بضربات إيقاعية منغمة من الأجراس بصوتها الرنان وتدخل معها الأوركسترا ويغلب صوت الآلات الوترية فى جملة لحنية غنائية بمرافقة الأجراس كمقدمة استهلالية للإيقاع النشط الذى يعبر عن روح الفيلم ويشارك فيه آلات الإيقاع المنفرد ثم تدخل آلات الأوركسترا المختلفة فى حالة من الحيوية والرشاقة بألوان صوتية متداخلة خلقت إحساس جمالي بديع يتوافق مع الصورة المرحة الموجودة على الشاشة، حيث وفق الظاهرى فى التعبير عن هذه الحالة الشعورية بالتراكيب الآلية والإيقاع السريع، وينتقل المؤلف من هذه الحالة للثيمة الأساسية للفيلم والتي تعامل معها الظاهرى بداية من أغنية "يا واد يا تقيل" من ألحان كمال الطويل، لنجد أنفسنا أمام قنطرة أو واصلة للربط بين حالة النشاط والإيقاع الحيوي لهذه الثيمة الهادئة نسبياً، وأعتقد أن الظاهرى لم يوفق هنا فى هذه القنطرة القصيرة حيث نشعر بعدم الارتياح فى التغيير، وأعتقد هنا غلبة الصنعة الموسيقية على الإبداع، وأصبح للخبرة دور فى كيفية توظيف للحن كأداء حرفى وليس تلقائى، ربما لا يستشعرها كثيرون لأن رشاقة الجملة اللحنية وتعلقنا الذهنى بالأغنية وبلحن كمال الطويل طغى على هذه الصنعة غير المحكمة إلى حدٍ ما.

وظف الظاهري لحن الأغنية بأداء الأوركسترا وآلة البيانو أضفت رنين صوتي مميز لما لآلة البيانو من قدرة على أداء عدة نغمات فى ذا الوقت وأداء هارمونيات بجانب الأوركسترا، وقرب نهاية التتر تتصاعد الموسيقى، وفى الطبقة الحادة يستخدم الظاهرى موتيفة إيقاعية تتكرر بأداء مربوط وسريع وتشعرنا بقرب ختام مقدمة الفيلم وهذه بصمة المؤلف فى الأجزاء التى تربط بين اللحن الأساسى للأغنية واستكمال الجمل اللحنية لديه، ويخرج بنا إلى إيقاع فالس ذى ميزان ثلاثى راقص ممزوج بالحيوية والنشاط والانطلاق حتى فى استخدام المساحة الصوتية العالية التى توحى للمتلقى بحالة نفسية مبهجة، والفيولينة تتصاعد باستخدام القوس، والبيانو يسير فى تدفق بين نغماته صعوداً وهبوطاً، ويهدأ اللحن ثم تدخل الفيولينة المنفردة بأداء تريوليه هابط متكرر، والبيانو فى الخلفية يؤدى تآلفات هارمونية تشعرنا بجو دافئ رومانسى، وينتهى التتر بحالة من التدفق اللحني والإيقاعي النشط والذى يؤهلنا لبداية الفيلم ذات الحيوية والنشاط.

أما موسيقى المشاهد الدرامية فتعددت وظائفها وأشكالها ما بين ألحان غنائية أو مؤثرات صوتية أو تعبير وترجمة للأحداث واستخدم المؤلف آلات الأوركسترا مع البيانو، ثم تدخل وتريات منفردة لدعم الحالة الجمالية للجملة الموسيقية، ويؤدى الفلوت المنفرد اللحن الأساسى بمصاحبة البيانو، ثم يدخل الكلارينيت

بصوته المكتنف ببعض الغموض، وتتزاوج الآلتين الفلوت والكلارينيت فى شكل حوارى سؤال وإجابة بينهما والتناقض بين صوت الآلتين يبرز حالة جمالية مضاعفة.

وفى هذا الفيلم لعبت الموسيقى والألحان دور رئيسى فى التفاعل مع الأحداث وركيزتها فى ذهن المتلقي بحالة إبداعية جمالية فكانت عنصر جمالى مكون بعبقرية مزجت إبداع الظاهرى وحسن الإمام فى بوتقة هذا الفيلم الذي رصدناه على الشاشة ولم نشعر بالسأم أو الملل بل نستفيض فى بحر جمالياته.

تجربة موسيقية أخرى تنطلق من خلال فيلم "امبراطورية ميم" إخراج حسين كمال 1972، والموسيقى من المنتخبات العالمية أعدها طارق شرارة، يتناول الفيلم قضية الحرية باعتبارها قضية إنسانية فى المقام الأول، كما يلقى الضوء على المرأة العاملة والمعيلة فى ذات الوقت والتى ترملت بعد فقد زوجها، ودورها فى تربية أبنائها وتوفير معيشة كريمة لهم، وفى غضون الأحداث يتعرف عليها رجل يطلب منها الزواج وتدخل علاقة عاطفية وتتوالى الأحداث.

يبدأ الفيلم بأفان تتر، ويظهر بوضوح الإعداد الموسيقي للأغنية الأجنبية الشهيرة قصة حب love story للمؤلف الفرنسى فرانسيس لاى وقام طارق شرارة بالتنويع على اللحن بأشكال مختلفة تستهل ببطء نسبى فى البداية من الكى بورد وكأنها مقدمة تتوافق مع المشهد بظهور البطلة فاتن حمامة، ثم تدخل الثيمة اللحنية الشهيرة بإضافة آلات موسيقية مصاحبة منها الإيقاعات التي تضفى رشاقة وتفاؤل بجانب إبرازها لجمال اللحن، ويستمر نفس اللحن بتغيير الرنين الصوتي الآلي، ثم فكرة جديدة مبنية على نفس اللحن من الأبوا ويرافقها الوتريات بضربات وكأنها إيقاعات بسيمترية وتتصل حتى دخول الفلوت، ثم إيقاعات تؤدى نقلة للعودة لنفس اللحن فى الفكرة الأولى، وتستمر حتى تنتهى بقفلة تامة مع نهاية التتر.

واعتماد هذا اللحن للتأكيد على حالة الحب بين الأم وأبنائها داخل امبراطوريتها، والتعامل مع فكرتين موسيقيتين متشابهتين فى اللحن، ولكن التعدد من قبيل التنويع، بالإضافة لطرح فكرة فلسفية متضمنة داخلها، وهى الصراع النفسى فى الأحداث الدرامية. وموسيقى المشاهد الدرامية بتجديد وتنويع على نفس اللحن بتأخير بعض الأضلاع فتوحى بالتجديد، وأيضاً استخدام أصوات آلية ذات رنين متميز واستخدام نفس الثيمة يدلل أنها السيطرة الكاملة على موضوع الفيلم.

ومن الأفلام المهمة جداً خلال هذه المرحلة لجماعة السينما الجديدة فيلم "أغنية على الممر" عام 1972 إخراج على عبد الخالق، الموسيقى حسن نشأت، وتدور الأحداث حول أحد فصائل المشاة بالجيش المصرى والتى تحاصر إبان حرب 67 أثناء الدفاع عن أحد الممرات الاستراتيجية، ويتناول المخرج البعد الإنسانى

لدى عدد منهم ما بين الذكريات والطموحات، وأثناء دفاعهم عن بلدهم يتعرضون لهجوم بالطائرات يسفر عن استشهاد ثلاثة منهم.

يبدأ تتر الفيلم بصولو لآلة التشيللو وهى آلة معروف عنها الدرامية الشديدة والعمق الذى يكتنف طبيعة صوتها فى ميزان رباعى، ثم يدخل الفلوت بمصاحبة من البيانو بنفس اللحن غنائى وضع المؤلف بعض الزخارف اللحنية البسيطة لتطعيم اللحن جمالياً، ثم وتريات وبيانو تكرار لنفس اللحن، ثم أصوات مخلقة من السينتسيزر تؤدى نفس الوحدات الإيقاعية وبعدها تكرر فى شكل نغمات صفيرية، وهنا نلحظ التضاد ما بين عمق آلة التشيللو، ورقة آلة الفلوت التي يعتبر صوتها موازياً لآلة الفيولينة، وبالتالى هنا التضاد بين الغموض والدرامية والبساطة والرقة من جانب آخر، ثم التعامل مع الموتيفة الإيقاعية بنفس السيمترية سواء فى اللحن أو المؤثر الصوتى، كما استخدم نفس العبارة اللحنية بما فيها من سيكوانس داخل المشاهد الدرامية بصفير، وغناء كورس أكابيللا بلحن بسيط شعبى بتفعيلة إيقاعية متكررة، ووجودها للتأكيد على تسليتهم بالغنوة، وتأثير الكلمات وتفاعلها مع السياق الدرامي.

وموسيقى شرقية الطابع ترافق مشهد الحبيبين فى المركب، والموسيقى من الوتريات بالنبر فى التخت الشرقى مع صولو قانون فى مقام بياتى يتسم بالشجنية والحزن، إلا أن المؤلف الموسيقى تعامل معه بحالة من الحب مع التوزيع ودخول الرق لإعطاء طابع مبهج، مع القفزات بين النغمات وتصاعدها أعطى بهجة للحن وعبر عن مشاعر الحب واستطاع ان يبعد عن الحزن الذي يخيم على استخدام هذا المقام. كما استخدم الجيتار الكهربائي، والموسيقى الغربية تصاحب الذكريات التى تتناسب مع هذا النوع من الموسيقى وكأنها تعكس ثقافة مغايرة لمجتمعنا فوضع موسيقى تترجم هذه السلوكيات والأخلاقيات التي تعبر عنها. ويتغنى الجنود أكابيللا "وتعيشى يا ضحكة مصر" للتأكيد على الروح الوطنية والفداء للوطن. أما همهمة الكورس بعد إصابة مسعد كأنها رثاء ويستحضر المخرج بعبقريته صورة عروسه بفستان الزفاف ويرافقه إيقاع الزفة لإثارة وتحفيز المشاهد لما يتكبده جنودنا من ألم لمواجهة المعتدى الغاشم، فيقدم أغلى ما يملك عمره فداء للوطن، ويضحى بأحلامه وشبابه لتحقيق المراد من الأغنية على الممر وهى تعيشى يا ضحكة مصر. همهمة رثائية حزينة تصاحب محمود ياسين ووصوله لمحمود مرسى وحالة الحزن التي تخيم بشكل عام، وتخفت الهمهمة وينتهى الفيلم، وكأن المخرج أراد الصمت فى النهاية ليغلف الفلسفة العميقة وراء الأحداث الدرامية ويثير المتلقى ويحث وطنيته الداخلية.

المرحلة الثالثة : الانفتاح ووجه جديد للسينما :

يمكن القول بأريحية تامة أن الدور الحقيقي لمؤسسة السينما فى مصر انتهى بعرض فيلم التلاقى عام 1977، أي بعد خمس سنوات كاملة من إلغاء مؤسسة السينما وتزامن هذا مع بداية آثار سياسة الانفتاح الاقتصادى التى تبناها الرئيس أنور السادات منذ عام 1975، والتى كانت تعنى بكل وضوح تراجع مؤسسات القطاع العام فى مصر لصالح السياسات الراسمالية فى محاولة لمحاكاة النموذج الغربي في المعاملات الاقتصادية، ومن هنا عاد القطاع الخاص السينمائى للظهور بقوة بعد أعوام الاستحياء فى أعقاب إلغاء المؤسسة العامة للسينما عام 72.

وقد أفرزت سياسة الانفتاح الاقتصادى قوى شرائية جديدة امتلكت القدرة على الحصول على ما تحتاجه من ترفيه وهى فئة الحرفيين التى كانت فى خدمة الرأسمالية الجديدة فى الوقت ذاته الذى انكمشت فيه الطبقة المتوسطة لصالح هذه الفئة الجديدة، وعليه أصبح جمهور الحرفيين هم الفئة الغالبة على مرتادى دور السينما، وقد انعكس هذا على مضمون الأفلام وعلى خريطة النجوم فى مصر، فتقدم الصفوف أسماء لعبت على وتر على هذه الجماهير وابرزهم عادل إمام، نادية الجندى، نبيلة عبيد، وغيرهم، فى الوقت الذى لم يخلو الأمر فيه وخاصة بعد تولى الرئيس حسنى مبارك فى أعقاب رحيل الرئيس السادات من أفلام نقد مرحلة الانفتاح الاقتصادى وخاصة مع بروز تيار الواقعية الجديدة على يد فرسانه الكبار عاطف الطيب، محمد خان، خيرى بشارة، رأفت الميهى وغيرهم، الذين قاوموا تياراً مقابلاً عرف إعلامياً بتيار أفلام المقاولات الذى تبلور خصيصاً لمد السوق الخليجية بما يحتاجه من أفلام سريعة التجهيز، وهو تيار كان له أيضاً فرسانه المعروفون مثل ناصر حسين، إبراهيم عرايس، أحمد النحاس، أحمد ثروت، إسماعيل حسن وغيرهم.

وفى هذه السنوات لم تختف أيضاً الأسماء الكبيرة التى يسبقها تاريخ مميز، حتى وإن تراجع مستوى بعض هذه الأفلام التى قدموها حيث استمرت عطاءات كل من حسن الإمام، نيازى مصطفى، هنرى بركات، حسام الدين مصطفى، صلاح أبوسيف، يوسف شاهين، إلى أن حدثت الهزة الكبرى بدخول القوات العراقية دولة الكويت فى أغسطس 1990، وبداية حرب تحرير الكويت التي انتهت فى العام التالى مباشرة، فتراجع عدد الأفلام مع اختفاء ظاهرة أفلام المقاولات لتبدأ مرحلة جديدة من مراحل الممارسة السينمائية فى مصر. ومع وجود كل هذه التيارات كان طبيعياً أن يتباين محتوى أفلام تلك الفترة ومعها التجارب الموسيقية التابعة لها.

وتميزت هذه المرحلة بالتوسع فى استخدام التكنولوجيا التى ظهرت فى المرحلة السابقة مع بداية السبعينيات مما كان له أثر واضح على التسجيل الصوتي والمؤثرات على شريط الصوت فى الفيلم السينمائى، وظهر أسماء جديدة كان لها باع فى هذا المجال منهم راجح داوود، عمر خيرت، حسن أبو السعود، عمار الشريعى، هانى شنودة، وفى نهاية المرحلة ظهر ياسر عبد الرحمن عام 90 فى فيلم الامبراطور، بجانب استمرار عدد من الأسماء اللامعة من المراحل المنصرمة.

ومن أبرز أفلام هذه المرحلة فى بداياتها فيلم "سلطانة الطرب" عام 1978 إخراج حسن الإمام للعازف والمؤلف الموسيقى شعبان أبو السعد، ورغم أن ظهوره كان فى المرحلة الثانية بفيلم الحاجز عام 1972 إلا أن هذه المرحلة شهدت إبداعات متعددة له ومن ضمنها هذا الفيلم. والفيلم يجسد حياة منيرة المهدية.

ويبدأ التتر بقوة من خلال استخدام آلات النفخ النحاسية بما يشبه الفنفار بالتبادل بين مجموعة آلات النفخ النحاسية ثم ضربة إيقاعية ودخول الوتريات فى الطبقة الصوتية الحادة فى هبوط لحنى وكأنها مقدمة تستبق الطابع الراقص، واستخدم المؤلف ثيمات لحنية شعبية راقصة فى أذن المتلقي ووظفها لصالح موسيقى التتر، وذلك بأداء آلة الترومبيت والرد عليها من الوتريات وترافقها الآلات الإيقاعية الشرقية، ثم آلات النفخ الخشبية الأبوا والفلوت والكلارينيت والوتريات تستكمل الجملة اللحنية بأداء مربوط غنائى، ويعود الترومبيت مرة أخرى بنفس الثيمة اللحنية الشعبية الراقصة. وأسلوب الكتابة أشبه بصيغة الروندو أى بعد وجود أى لحن جديد يعود المؤلف للحن الساسى مرة أخرى. والموسيقى تعبر عن موضوع الفيلم باعتبار الفكرة العامة هى سلطانة الطرب والمغنى والرقص هو أساس الحبكة الدرامية فكانت الموسيقى معبرة عن عنوان الفيلم. والأغانى ذات صبغة شرقية صميمة وطابع لموسيقى القرن التاسع عشر الذي يتناسب مع السلطنة والتطريب لمنيرة المهدية.

واستخدم آلات النفخ الخشبية الفلوت والأبوا تؤدى ثيمات لحنية ذات طابع شرقى وشجنى فى مقامات يغلب عليها الطابع الشرقي، وبمرافقة الوتريات فى الخلفية بدرامية وعمق، موسيقى من الوتريات كأنها مؤثر صوتى يعبر عن قسوة القلب، والألحان المرافقة تعتمد على الأوركسترا والتوزيع الأوركسترالى، ومع الانتقال للجوق والمسرح والروايات نستمع لما يشبه الفنفار من آلات النفخ النحاسية وينتهى بضربة سيمبال قوية، أيضاً لحن اغنية اسلمى يا مصر بأداء آلات النفخ النحاسية بقوة للتعبير عن الوطنية، والوتريات ترافق بجمل من نفس الجو العام للتتر وبمشاركة آلات النفخ، لكن الحالة الدرامية شجنية وبصوت خافت وأداء هادئ ليجاتو.

فيلم "المشبوه" إخراج سمير سيف عام 1981، موسيقى هانى شنودة، ويروى الفيلم قصة اللص ماهر الذى يلتقى ببطة أثناء قيامه بسرقة الشقة أثناء ممارستها للرذيلة، فتصل الشرطة ويشتبك ماهر مع ضابط المباحث طارق ويصيبه، وينزع منه مسدسه ويهرب، ثم يتزوج ماهر وبطة ويقرران التوبة، كما يقضي ماهر خمس سنوات فى السجن بعد أن تسبب فى فقد زميله حمودة إحدى عينيه، بعدها يقوم حمودة بخطف الطفل على ابن ماهر لكى ينتقم منه، وتستطيع الشرطة استرجاع الطفل من العصابة الخاطفة.

الموسيقى تعتمد على الكى بورد فى البداية، وتدخل الإيقاعات فى تصاعد مع سرعة فى أداء اللحن، تجعل منه حالة رشيقة بها مرح وخفة، ويتبادل اللحن بين الآلات الوترية والكى بورد، ويليها فكرة موسيقية أخرى نستشعر منها أنها تساؤلات مطروحة لم تجد إجابة وتعتمد على الطابع الإيقاعى المتكرر، ومنه لتصاعد لحنى بشكل تدريجى باستخدام إيقاعات تعتمد على الدوبل كروش فى نفس السرعة وكل عبارة تنتهى لحنية تنتهى بنغمة طويلة فى المازورة التالية، ثم استخدام التريوليه بما فيها من تأخير فى الضغط يوحي للمتلقى بحالة من الريبة وعدم الارتياح، وننتقل للحن رئيسى مأخوذ من نفس الفكرة السابقة يؤديه الكى بورد ويرافقه هارمونيات ذات لحن مصاحب من الوتريات وإيقاعها مبنى على وحدة الكروش بأداء سلالم صاعدة وهابطة، ثم تظهر قنطرة ما بين هذه الفكرة الموسيقية وعودة للفكرة الأولى وتكرارها عدة مرات، والجيتار يظهر بين الحين والآخر، والدرامز فى الخلفية يحافظ على التوازن الإيقاعي، ويعتمد المؤلف على الآلات الحديثة والكهربائية بما فيها من إمكانات لتغيير الرنين الصوتي الصادر عن الآلة مما يكسب الموسيقى بعد جمالى ويثري الحالة السمعية. ونستشعر فى موسيقى هاني شنودة شخصيته الموسيقية التي تعكس شخصيته الإنسانية المرحة والطبيعة الرقيقة المشاعر لكل من حوله، لذا نراها وكأنها تتجسد بصدق يصل لحد اكتمال المشهد البصرى.

ومن الأفلام المهمة فى تاريخ السينما المصرية فيلم "العار" عام 1982 إخراج على عبد الخالق، الموسيقى حسن أبو السعود، وتدور أحداثه حول الأعماق الخفية داخل البشر، كيف يلعب غياب الضمير فى فقدان كل شئ حتى الإنسان نفسه، وفيه صراع حول المال بين أشقاء ثلاثة يبيعون مستقبلهم في مقابل المادة من خلال أحداث مثيرة.

موسيقى الفيلم تبدأ مع التتر بصوت خافت من آلات الفيولينة فى المنطقة الصوتية الحادة بنغمة طويلة تريمولو متصاعد كريشندو أى تدريجياً فى شدة الصوت وتهبط سلمياً بأداء شكل إيقاعي سريع بالتتابع بين المجموعات الوترية، ونستمع للبيانو فى تآلفات هارمونية مع تآلفات الوتريات فى المنطقة الغليظة التى

ارتكز عليها المؤلف، ثم يدخل صولو الكولا بأداء حزين يعبر عن عنوان الفيلم "العار" وكأنه يستقدم أحداث مثيرة يغلفها الحزن، والوتريات خلفية للكولا مع وجود بعض الزخارف اللحنية لإبراز جماليات الجملة اللحنية وتستقر فى هدوء ملحوظ وكأنها ترجمة للأحداث الدرامية داخل السياق الفيلمي، ثم تصاعد كروماتيكى من الوتريات لتتصدر الأبوا فى مقام الحجاز بغنائية وشجنية، وقد أخذ المؤلف الطابع اللحني والمقامي المستخدم فى المناسبات الدينية والذى يتسم بشرقية والقرب من الآذان، وعبارة لحنية تتكرر بتتابع من الوتريات مع بعض التنويع عليها وأداء كوردات من الهارب لتطعيم اللون الصوتى الصادر عن الأوركسترا وكأنها مقدمة لدخول القانون صولو بأداء براق بطابع شرقى ويتألق معه الرق والوتريات ترافقهما وينتهى التتر بقفلة تامة هادئة على درجة الركوز.

ووضع حسن أبو السعود أكثر من فكرة لحنية داخل التتر، وكانت تجمع مشاعر وأحاسيس مختلفة لتعكس المشاعر الإنسانية المتباينة لدى الأبطال، كما دعم أفكاره بالتناول الآلى المميز بالجمع بين الشرقية والغربية والمزج بين الآلات المختلفة، واستخدم افكار لحنية من الموروث الثقافي الشعبي المصري لكن مع تطويع وتغيير يخدم أغراضه الدرامية.

موسيقى المشاهد الدرامية تعتمد على جمل لحنية جديدة غير موسيقى التتر، ويتضح رؤية المخرج في توظيف الموسيقى داخل شريط الصوت، من حيث قوة الصوت أو مقداره على الشاشة، أيضاً توقيتات الموسيقى وكيفية توظيفها مع المشهد، مما يعكس دراية حقيقية بقيمة كافة العناصر الموظفة داخل العمل السينمائى بما يخدم رؤيته الدرامية. كما يرى المخرج أن حسن أبو السعود أحد أهم من يمتلكون ناصية الكتابة الموسيقية ولديهم ثراء فى الأفكار اللحنية. وبالفعل رغم بساطة تركيب العبارة اللحنية وإيقاعاتها وتكوين الجملة إلا أن حسن أبو السعود استطاع بفكره السهل الممتنع أن يصل للمتلقى بتلقائية شديدة وبدون تعقيدات أو استعراض لإمكاناته كموسيقي محترف.

فيلم "حدوتة مصرية" عام 1982 إخراج يوسف شاهين، موسيقى جمال سلامة، فيلم سيرة ذاتية في شكل فانتازيا خيالية، لم يعتمد شاهين على السرد التقليدى لمراحل حياته بل اعتمد على وضع عدد من الأزمنة المتداخلة من الطفولة وحتى لحظة إصابته بالأزمة، وقد تناول بعض المشاهد واللقطات التى تعبر عن الحياة السياسية سواء المظاهرات المناهضة للإستعمار الإنجليزى أو بعض التسجيلات الخاصة بالرئيس عبد الناصر ورغبة الشعب في عدم التنحى وما إلى ذلك من بعض المواقف السياسية التي عبر عنها والتى أرى إنها بشكل أو بآخر أثرت عليه كإنسان وفنان.

تبدأ الموسيقى في مقدمة الفيلم بأغنية "حدوتة مصرية" لمحمد منير من كلمات الشاعر عبد الرحيم منصور ولحن الملحن النوبى أحمد منيب، والأغنية فى مقام "الكرد" وانتقل داخل الأغنية إلى مقامات "صبا زمزمة وعجم" مع إحداث تلوينات على آلة البيانو أثناء آداء الأغنية وإستخدم الدفوف لمصاحبة الغناء (تعبيراً وتأثراً بأسلوب الغناء النوبى الذى هو جنسية المطرب) مع إحداث صوت إيقاعي منغم يعبر عن ضربة القلب بنقرة إيقاعية قوية على الدرامز، وقد استُخدِم هذا الصوت كثيراً لمواكبة أحداث الفيلم فيما بعد. كما وظف السلالم الكروماتيكية والأربيجات للتعبير عن الخوف بآلة البيانو باستخدام الكريشندو والديمينويندو، قدمت موسيقى كنسية من عصر الباروك تعتمد على الكورال بشكل أساسى مع الأوركسترا الوترى والنفخ النحاسى في الكنيسة أثناء مشهد تخيل الطفل يحيى نفسه مصلوباً كالمسيح، وأثناء تجوال الطفل "يحيى" فى سهرة بمنزل الأسرة قدم المؤلف اللحن الشعبى "بفتة هندى" المستمد من روح الموسيقى القبطية فى مقام "النهاوند ذى الحساس" وكأن الموسيقى الكنسية لا تزال فى خلده، وإستخدم إيقاع "المقسوم أو البمب" فى عزف اليد اليسرى للبيانو وهو الأسلوب السائد فى المصاحبة الهارمونية والإيقاعية فى ذلك الوقت.

يستدعى المؤلف موسيقى أمريكية -تعتمد على الكورال وهو ما يعبر عن الدلالة من المخرج واهتمامه بكل تفاصيل العمل للتعبير عن تلك الدلالة بوضع موسيقى أمريكية مع الانتقال إلى أمريكا، واستخدم موسيقى كلاسيكية تعبر عن الانطلاق والتحليق فى آفاق العالم السينمائي وهى Rahpsody in Blue للبيانو والأوركسترا للمؤلف الأمريكى جيرشوين Gershwin، كما قدم موسيقى روسية من الأوركسترا ترافق مشاركتهم فى مهرجان الأفلام السوفيتية، ثم "بلادى انا يا بلاد الجدود" والتى ينشد بها الكورال فى مصاحبة التكريم والتى اعتقد انها كانت شديدة التوفيق حيث عبر عن الجو المصرى بجزء من موسيقى شرقية مصرية والكلمات أيضاً أكثر توفيقاً وتعبيراً عن الشوق والحنين للوطن مع المزج بين الغربة وفرحة الفوز بالمسابقة.

فيلم "ليلة القبض على فاطمة" إخراج هنرى بركات عام 1984، موسيقى عمر خيرت، وهو فيلم اجتماعي تراجيدى تعرض للعديد من القضايا الإنسانية المهمة، منها قدرة بعض الناس على النصب والاحتيال وادعاء البطولة على حساب الآخرين، إضافة إلى تفانى بعض الأخوة فى خدمة أشقائهم دون انتظار أى مقابل، والدور الوطنى فى مساعدة الفدائيين فى حرب 56.

وقد أبدع عمر خيرت فى وضع موسيقى هذا الفيلم رغم أنها التجربة الأولى له التى يخوضها فى هذا المضمار، لكنه استطاع أن يسجل حرفية وإتقان فى التعبير عن الأحاسيس والمشاعر التى تكتنف الأبطال،

فجاءت الموسيقى داعمة للدراما وبقوة وكانت الموسيقى أحد عوامل نجاح هذا الفيلم. واستخدم المؤلف السلم المينير بما فيه من شجن وانكسار، وتعامل مع سلم غير مطروق كثيراً وهو مى بيمول مينير وبالتالى أضحت موسيقاه لها مذاقات خاصة، ومزج بين التأليف الأوركسترالى الغربى وإضافة آلات شرقية تضفى جمالاً.

فنجده يتأرجح ما بين استخدام الآلات النحاسية بقوتها، والوتريات والآلات الشرقية الصميمة فيعبر عن المشاعر الإنسانية بتوظيف هذه الإمكانات، مع توافر رؤية موسيقية تتسم بالخصوبة، مع تعدد الأشكال الإيقاعية التى تتصف بها موسيقاه نظراً لعزفه لسنوات لآلة الدرامز مما أكسبه قدرة على التعدد الإيقاعى فتشعر بالتنويع والتغيير داخل منظومة ألحانه. كذلك كثرة التحويلات النغمية والتى تعطى اللحن بريق صوتى ولون مميز شرقى مع الكتابة الأوركسترالية المحكمة البناء فيخرج منتج موسيقى يستحق الدراسة والتحليل حيث أصبح صاحب مدرسة وشخصية مستقلة فى كتاباته وخاصة ما ينتمى للدراما. وهذه المقطوعة تمتلك مقومات نجاح فى التعبير والتجسيد، ومن خلال التغيير الإيقاعى وتغيير الموازين، وحتى السلالم المستخدمة بما يخدم الدراما، ففيها غنائية معبرة، وفى نفس الوقت الإيقاعات بما لديها من قوة على اختراق وجدان المشاهد وتحريك حواسه برشاقة وجاذبية.

وفى المشاهد الدرامية اعتمد على نفس اللحن الغنائى في الفكرتين المسيطرتين على موسيقى التتر، بحيث التنويع عليهما باستخدام عود منفرد مثلاً، أو بمصاحبة من الوتريات خافتة أحيان أخرى، وفى بعض المشاهد نفس اللحن بتكوين الأوركسترا والآلات الشرقية المنفردة، كما يضع نغمات متفرقة من البيانو فى نفس السلم الموسيقي لمصاحبة مشهد درامى، مع توظيف المخرج لأغنيات للفرح حسب التتابع الدرامى، ونستمع للسينير للتأكيد على روح المقاومة والفدائيين والروح العسكرية والنضال. والتعبير عن المباهج والفرح بالأغنيات الشعبية وبمرافقتها الدربكة للتأكيد على تلقائية الشعب المصرى ومحبته للفرح. واستخدام السمسمية والموسيقى المعبرة عن مدن القناة لفرض واقعية مكانية على السياق الدرامى.

والتداخل بين الإيقاعات الشرقية والغربية مع اختيار الآلات أضفى بعداً جمالياً رائعاً، بجانب البيانو الذى يتجلى فى إبداعاته بتألق، والهارمونيات التى يضعها عمر خيرت تعمل على تأكيد الجو النفسي للمتلقى تبعاً للحالة الفلسفية المراد التعبير عنها. وتعتبر هذه الموسيقى واحدة من أبرع ما كتبه عمر خيرت ولاقت إعجاباً جماهيرياً ولا زالت تطلب فى حفلاته لما فيها من تعبيرية مفرطة وارتباط بالحالة الدرامية تذكر الجمهور المتلقى بالجو العام للفيلم وفى ذات الوقت تتمتع بجمال كمقطوعة موسيقية بحتة، وبالتالي نستطيع أن نقول

أن عمر خيرت لديه قدرة على تحقيق المعادلة الصعبة بين ربط الموسيقى بالدراما بحرفية وتقنية تجسد الحالة الدرامية وتخدم العمل الدرامى وتضيف ما لا تستطيع باقى العناصر أن تترجمه على الشاشة، وفى ذات الوقت خدم الموسيقى البحتة فى مجتمعاتنا العربية والتى تعتمد ثقافتها الموسيقية على الغناء بشكل أساسى.

فيلم "البداية" 1986 إخراج صلاح أبوسيف، الموسيقى عمار الشريعى، وتدور أحداثه حول طائرة تعرضت لمخاطر أثناء رحلتها وحاول كابتن الطائرة إنقاذ الركاب فهبطوا فى الصحراء، ووصلوا بصعوبة إلى واحة على مقربة منهم، ومن خلال بعض الفانتازيا ومواقف الكوميديا يبدأ أحدهم بالتحكم فى باقى المجموعة بفرض استبداده وطغيانه عليهم مما يجعلهم فى حالة ثورة وغضب عارم وتتوالى الأحداث.

يبدأ تتر الفيلم بموسيقى صادرة عن آلات النفخ النحاسية وآلات إيقاعية مع وجود بعض الموتيفات من الكى بورد، والعزف المنفرد بشكل ظاهر للترومبيت مع مصاحبة كى بورد أيضاً، وتبدأ الآلات الوترية فى الظهور من الصوت الخافت ويصعد تدريجياً (كريشندو) كمصاحبة هارمونية، ويظل الأساس اللحني عند الترومبيت مع ضربات إيقاعية من التيمبانى والوتريات تؤدى موتيفة إيقاعية مكررة فى الزمن الأساسى للمقطوعة 8/6، ويدخل صوت من الكى بورد مميز بنفس الدرجة الصوتية التى أدتها آلات النفخ النحاسية مع وجود جليساندو صاعد، وينتقل اللحن الأساسى للوتريات وخاصة الفيولينة حيث تؤدى الثيمة اللحنية الأساسية ويرافقها آلات النفخ النحاسية والآلات الإيقاعية، وتتداخل الأصوات بوليفونياً بمشاركة بعض الآلات الإيقاعية مثل الأجراس، والفيبرافون، وتستمر الفيولينة فى أداء موتيفة تحتوى على عدد 3 كروش فى الوحدة الواحدة مقسمة داخلياً إلى جزئين لكل كروش، ويعبر المؤلف باستخداماته الآلية عن الحدث الجلل داخل الفيلم بأصوات تصدر بين الحين والآخر وكأنها صراخ البشر والتعبير عن أنينهم الداخلى .. وصوت الأجراس يضفي لون صوتى مميز على التتر وتتكرر الجملة اللحنية عدة مرات بنفس التكوينات الآلية حتى يختتم التتر. وتظل الجمل المستخدمة بسيطة وأفكارها اللحنية مكررة والآلات الموسيقية لا تعتمد على الابتكار أو التراكيب الآلية ذات الرنين الصوتى غير المعتاد، لكننا نلحظ الجليساندو من الكى بورد صاعد أو هابط والذى يوحى بصوت مميز بجانب استخدام الأجراس التي تضفي بريق عند اضافتها على الثيمة اللحنية.

وموسيقى المشاهد الدرامية منها تكرار لبعض التيمات ببعض التنويع، ومنها تيمات لحنية جديدة، واستخدم الموسيقى أحياناً كمؤثر صوتى لإضفاء حالة من الكوميديا والمرح رغم مأساة الحدث، ونلحظ وجود الغناء

أكابيللا فى أكثر من موقف، موتيفات قصيرة يؤديها الكى بورد أحياناً، والعود بشرقيته فى أحيان أخرى. واستخدام بعض التقنيات للتعبير عن المشاعر الداخلية بالترعيد، والكروماتيك. وفى هذا الفيلم يهاجم أبو سيف الاشتراكية كفلسفة سائدة فى المجتمعات فهو دائماً ما كان ينشغل بقضايا الناس الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ويجسدها فى أعماله.

فيلم "الأراجوز" عام 1989 إخراج هانى لاشين، الموسيقى عمار الشريعي، وتدور فكرة الفيلم حول الأراجوز وما لديه من قدرة فى التأثير ونقد الواقع من خلال الحكى بإطلالة واقعية فالبطل أراجوز القرية المتمسك بالقيم والمبادئ والتقاليد، ويحاول من خلال عمله البسيط وأدائه لدور الاراجوز، أن يكشف عن أصحاب الفساد فى قريته، وإنتقاد السلبيات الموجودة فيها، وينجح غالباً في مسعاه، لكنه يفشل فى تعليم ابنه بهلول القيم والمبادئ فيبيع كل شئ حتى أهله، ويصبح الابن على طرف النقيض من والده.

يبدأ تتر الفيلم بصوت الراوي عمر الشريف عن أهمية الأراجوز وزمنه، وتبدأ الموسيقى الراقصة المبهجة المعبرة عن جو الأراجوز بمرافقة التصفيق الذى يساعد على دعم الحالة الطفولية ببهجتها، واعتمد المؤلف على الكى بورد فى أداء اللحن، والجمل اللحنية بسيطة رشيقة تعتمد على الإيقاع الراقص. والواقع أن موسيقى التتر هى لحن أغنية يا أراجوز المدارس الموجودة داخل السياق الدرامى للأحداث، فى التتر قدمت كموسيقى مصاحبة لمقدمة الفيلم وعنوانه، أما الأغنية فكانت بغناء عمر الشريف ومرافقة أصوات الأطفال طلبة المدارس. ويتخلل الفيلم غناء أكابيللا بدون مصاحبة آلية، وأيضاً الرسيتاتيف أو الإلقاء المنغم من البطل، أو المشاركين فى الفيلم. وموسيقى راقصة تعبر عن أهالى القرية ببساطتهم ودقات الطبول المترجمة للسعادة التلقائية لهم. ويستخدم المؤلف السينير للفت الانتباه للأراجوز، ويظهر لحن موسيقى جديد ذو طابع شرقى يرافق إخبار بهلول لوالده بنجاحه يبتعد عن موسيقى التتر وإن كان التقارب فى الاستخدام الآلى فقط، وتوظيف السينتسيزر لخلق الأصوات المطلوبة، واللحن يتضح فيه روح المؤلف في الكتابة الموسيقية، واستخدم الثيمة اللحنية لأغنية أراجوز إنما فنان. كما عبر عن التراث الدينى بما يشبه الزار. والمؤلف استخدم التنويع على اللحن بالأصوات الآلية الصادرة وأيضاً خلفية اللحن مثل نغمات فى طبقة صوتية حادة من الفيولينة، وصوت الناي بشجنيته ليرافق رفض الأراجوز لأسلوب إنعام وتطليقها. وقد تعامل مع بعض الألحان بفكرة اللحن الدال، ووضع ربابة مع غناء دولا مين، وحاول تجسيد الطابع الرثائي من خلال الإيقاع المستخدم لكن بشكل عام الموسيقى لم تستطع التعبير عن الحالة المأساوية لفقدان إنعام.

المرحلة الرابعة : آثار حرب الخليج :

شهدت بداية هذه المرحلة تغيرين مهمين كان لهما الأثر الواضح على النشاط السينمائى فى مصر لذا اعتبرناها مرحلة مستقلة رغم قصر المدة الزمنية فى ستة أعوام فقط، وقد تمثل التغير الأول بطبيعة الحال فى التأثير السلبى الذى أحدثته حرب الخليج على كم الإنتاج السينمائى المصرى، فمن متوسط أفلام بلغ ستين فيلماً فى السنة خلال عقد الثمانينيات إلى حوالى خمسة وعشرين فيلماً فى تلك السنوات الست، وذلك بفعل قلة الطلب على الفيلم المصرى فى أسواق الخليج، ومن ثم اختفت تقريباً نوعية أفلام المقاولات التى كانت تعطى مؤشراً وهمياً خلال الثمانينيات، واختفت معها مجموعة من أسماء الممثلين والمخرجين الذين كانوا قواسم مشتركة فى أفلام هذا التيار، الأمر الثانى خصخصة كل أصول السينما المصرية من استوديوهات ومعامل ودور عرض إلى وزارة قطاع الأعمال العام بعد أن كانت تبعيتها لوزارة الثقافة فقامت الجهة المالكة الجديدة بتأجير هذه الأصول لمن يدفع أكثر. فانعكس ذلك أيضاً على عدد الأفلام المنتجة سنوياً خلال تلك الفترة.

ومن حيث المضمون استمرت ظاهرة أفلام العنف التى كانت بدأت في الثمانينيات وخاصة تلك التى استلهمت أعمال الأديب نجيب محفوظ فى غضون فوزه بجائزة نوبل للآداب. وعلى مستوى التأليف الموسيقى ظهرت مجموعة جديدة من الأسماء مثل خالد حماد والذي طل على جمهوره عام 1993 من خلال فيلم ضحك ولعب وجد وحب. وتتسم المرحلة بالأفكار الموسيقية المتطورة والمختلفة عما كانت عليه فى السابق برؤية شبابية، أصبح هناك اهتمام بفكرة موسيقى الأفلام وأصبحنا نجد أسماء عازفين على مقدمة الفيلم.

وسنعرض الآن لأحد مؤلفي هذه المرحلة وهو الدكتور راجح داوود، وإن كان بداية ظهوره فى هذا المجال كان فى المرحلة السابقة وتحديداً عام 1985 مع المخرج داوود عبد السيد فى فيلم "الصعاليك"، إلا أن فيلم "الكيت كات" يعتبر بداية علاقته الحقيقية مع الجمهور، ومن الأفلام التى لعبت فيها الموسيقى دوراً جاذباً ومحركاً للأحداث والجماهيرية الفيلم. والفيلم أيضاً للمخرج داوود عبد السيد عام 1991، وهو فيلم اجتماعى كوميدى يحكى قصة الشيخ حسنى الكفيف الذي يقطن حي الكيت كات، مع والدته المسنة وابنه الشاب المحبط الذى يبحث عن وظيفة عقب تخرجه من الجامعة، ومع فشل هذه المحاولات يفضل الهجرة للخارج، ويدخل في علاقة مع جارته الشابة فاطمة، وتتداخل حكاياتهم مع الحكايات الخفية للحى.

التتر يتجلى فيه صوت الشيخ سيد مكاوى وعزفه على العود وترافقه أصوات الكورال الذكورية، وفيه إيحاء بالموضوع الاجتماعى، أما الموسيقى الفيلمية فتستهل بصوت آلة الأورغن ويرافقها نبر ضعيف من الآلات الوترية، والموسيقى غنائية هادئة ترتكز على صوت آلة الفلوت المنفرد بمرافقة الأورغن والوتريات، ويتبادل اللحن الأساسى بين الفلوت والوتريات، وأداء الوتريات عريض بعمق الفلسفة التى ينطوى عليها الفيلم بأفكاره وأبعاد ما وراء الظاهر من داوود عبد السيد، ونعود للفلوت المنفرد وتختلف الهارمونيات المصاحبة، ليدخل العود المنفرد وتتجلى فى المصاحبة الهارمونية صوت الفلوت والوتريات التى تتصاعد أحياناً لإبراز حالة جمالية للحن الذى يعتريه حزن ودرامية مفرطة حيث الانتقال بالعود الدافئ بشرقيته ليتبادل مع الفلوت فى مساحة صوتية تحمل عمق وتتماشى مع الطبيعة التي يريدها المؤلف، وأحياناً يحدث تغيير فى شكل المصاحبة من الوتريات التى يضع بها بعض التنافرات الهارمونية التي تستثير حاسة المتلقى. وحينما تتخلل هذه الألحان المشاهد الدرامية تزيدها تأثيراً، وينتقل دائماً المؤلف للثيمة اللحنية الرئيسية من الفلوت بمرافقة الأورغن والوتريات بعد أى فكرة لحنية جديدة باعتبارها الأساس الذى بنى عليه الفكرة الدرامية.

كذلك فيلم "المواطن مصري" عام 1991، إخراج صلاح أبو سيف، موسيقى ياسر عبد الرحمن ورغم إن بداية ظهوره كانت فى أواخر المرحلة السابقة، لكن معرفته بالجمهور تأكدت خلال هذه المرحلة وما تلاها وزادت مع الدراما التليفزيونية.

تدور أحداث الفيلم حول عمدة إحدى القرى الذي يكسب قضية لاسترداد الأراضي من الفلاحين قهراً، وبعد وجوب خضوع ابنه للتجنيد يمارس الابتزاز والضغط المادى والمعنوى على أحد الفلاحين لإرسال ابنه للتجنيد، وأثناء حرب أكتوبر يستشهد الابن ويحدث نزاع حول أحقية البنوة الشرعية، ولم ينتهى الفيلم النهاية السعيدة ككثير من الأفلام المصرية بل على غير المتوقع ينتصر الشر للنهاية.

تبدأ موسيقى التتر من الآلات الموسيقية الوترية الغليظة الفيولا والتشيللو والكنترباص فى نسيج هارمونى تمهيداً لدخول بعض النغمات المتفرقة من الكى بورد، ثم تبدأ عبارة يملؤها الغموض والحزن مع تكرار ودرامية فى الأداء تحمل بين طياتها أسلوب الأداء الشرقى على هذه الآلات مما يؤكد على أسلوب المؤلف ياسر عبد الرحمن ورغم أن هذه الآلات الوترية تتشارك فى عزف الموسيقى الغربية والشرقية إلا أنه استغلها بما يتوافق مع شخصيته وطريقة كتابته الموسيقية المميزة، ثم تدخل آلات الفيولينة بحدة صوتها المتناقض مع الصوت السائد من البداية، وتؤدى الفيولينة جملة لحنية تعبيرية وتصاحبها نفس العبارة من

الآلات الأكثر غلظة، ويلتقيا الصوتان معاً لكنهما في نهاية اللحن يفترقا ويؤدى كل منهما ختام جملته اللحنية، والفيولينة تستمر في الطبقة الصوتية الحادة وتختتم باقى الآلات الوترية نفس الختام غير المستقر ..ومع ضربة إيقاعية قوية يتغير الزمن tempo لموسيقى التتر حيث تشتد السرعة وتدخل مجموعة آلات إيقاعية منها التيمبانى والسيمبال فى تدعيم لهذا الانتقال فى الإحساس والمزاج العام المسيطر فى حالة من التفاعل والحيوية، وكذلك هناك آلات أخرى فى الخلفية كثفت درامية الصوت فى مجمله، وتتميز العبارة بالتكرار فى الإيقاع مع اختلاف النغمات حيث تتصاعد الجملة لحنياً.. ونلحظ وجود بعض الأشكال الإيقاعية السريعة تؤديها آلة الفيولينة مما يعكس حالة بهجة ومرح على الطابع الحزين فى التمهيد السابق، ويلى هذا الجزء أداء صولو فلاجوليت على آلة الفيولينة المنفردة بأسلوب مميز من ياسر عبد الرحمن، وخلفيتها نفس العبارة اللحنية المتكررة منذ بداية التتر ويسهل تمييزها للمشاهد.. وتنتهى موسيقى التتر بخفوت تدريجى فى الصوت لتبدأ الأحداث الدرامية.

موسيقى المشاهد الدرامية تعتمد على بعض أفكار موسيقى التتر بالتنويع عليها، وجماليات هذا اللحن تقتصر على مزجها بالدراما والقدرة على ترجمة أحاسيس اليأس والخوف لدى البطل عبد الموجود، مع ظهور لبعض الألحان الجديدة لتتوافق مع السياق الدرامي، ونستمع لفنفار بآلة الترومبيت النحاسية للتعبير عن النوبة فى الجيش بعد التطوع، كما تدخل موسيقى حماسية من الأغنيات الوطنية بأداء فيولينة منفردة وأداء جماعى من مجموعة آلات وترية وآلات نفخ وإيقاعات وتظل مرافقة للقطات المختلفة على الشاشة للتعبير عن أجواء حرب أكتوبر 1973 فى شهر رمضان الكريم وإخلاص الجنود المصريين وتضحياتهم، والموسيقى مستمرة جنباً إلى جنب مع المؤثرات الموسيقية للقتال، حتى تدخل الإيقاعات والنحاسيات لرفع علم مصر على أرضنا المغتصبة بعد أن حررها أبطال القوات المسلحة.

الثيمة الثالثة فى التتر والأخيرة التى تتجلى فيها الفيولينة بأداء فلاجوليت وترافقها العبارة اللحنية السائدة منذ بداية التتر من الآلات الوترية ذات الغلظة فى الصوت والطابع الشجنى الحزين وذلك للتعبير عن الأنباء الحزينة بموت مصرى. وأداء الفيولينة الحزين كان أكثر تأثيراً على المتلقى من الصورة الموجودة على الشاشة، فقد كانت هذه الجملة الموسيقية رغم بساطتها إلا أنها بشرقيتها وأدائها الرقيق باستخدام تقنية الفلاجوليت (الصفير) من أوتار آلة الفيولينة بعثت
حالة جمالية لصدق المشاعر، ومدى مأساة الوضع وأثره على أهل مصرى، فكانت الموسيقى هى بطل هذا المشهد الدرامى.

استطاع ياسر عبد الرحمن من خلال استخدامه لثلاث تيمات رئيسية فى تتر الفيلم أن يعبر بكل تيمة لحنية عن مرحلة معينة داخل سياق الأحداث، مستخدماً العبارة المتكررة من الآلات الوترية بصوتها الأجش فى مصاحبة بعض المشاهد، كذلك وضع آلة القانون كلحن دال يعبر عن علاقة الحب الفطرية بين مصرى وهنادى، أما مشاهد الحرب فعبر عنها بموسيقى معروفة من الأغنيات الوطنية. ورغم بساطة اللغة الموسيقية إلا أنها كانت شديدة التعبيرية وصادقة من حيث ما تحويه من جماليات حسية لدى المتلقى.

فيلم "السيد كاف" 1994، إخراج صلاح أبو سيف، موسيقى وألحان على سعد، توزيع أشرف هيكل، وتدور القصة حول سيدة ثرية تعيش بمفردها فى فيلا بعد وفاة زوجها الذي ترك لها ثروة كبيرة ووصاها برعاية أهله الذين تعاملت معهم كخدام لها، وترعى الكلب سنسن بشكل مبالغ فيه يتنافى مع قسوتها للبشر وذلك فى إطار كوميدى خيالى. كما ناقش فلسفة قوانين انتساب الأبناء، وقضايا الاستبداد والقهر، وجدلية العبد والسيد.

تبدأ موسيقى التتر بروح مرحة فكاهية من خلال استخدام آلة الكى بورد وإمكاناتها فى محاكاة أصوات الآلات التقليدية فى ميزان رباعى مقسوم ليتماشى مع الزمن السريع والأداء الذى يملؤه الانطلاق والمرح، حيث قام الموزع الموسيقى الدكتور أشرف هيكل بالاعتماد على آلات الإيقاع الغربية ذات الرنين الصوتى اللامع والمميز، وكان لحن على سعد يرتكز على الموتيفات الإيقاعية القصيرة برشاقتها، ويدخل الصوت البشرى بأداء منغم على اللحن فى الخلفية للتعريف بفريق العمل، ومع كلمة فشر فشر يهبط اللحن سلمياً مع ضحكات بشرية تضفى مرح على الطابع العام، ويتصاعد مرة أخرى والأصوات الآلية الصادرة عن الكى بورد تخلق حالة سيكولوجية مبهجة توحى للمُشاهد بكوميديا تلقائية وخاصة مع وجود الرسومات الكاريكاتيرية على الشاشة من الفنان مصطفى حسين، فتتوحد الحالة السمعية والبصرية فى اتجاه جمالى متناسق، ويضع الملحن بين الحين والآخر سكتات ليسود الصمت اللحظى فيكون الشخص أكثر تهيؤاً للجديد القادم، ويتغير الميزان المستخدم فى التتر لإيقاع الفالس بميزانه الثلاثى لاستكمال باقى فريق العمل المشارك، ثم يعود للميزان الأصلى مرة أخرى.. واختيار الطبقة الصوتية التي تميل للحدة أو (فوق المتوسطة) من الكى بورد تساعد على إضفاء الحالة النفسية المبهجة بتفاؤل وخفة ظل. وموسيقى تتر النهاية تعتمد على الكى بورد فى تداخل لحنى وحوار ما بين الآلات المشاركة وبطبيعة نفس الألحان الرشيقة والخفيفة المسيطرة على الفيلم.

وهذا الفيلم يختلف عن باقى أفلام أبو سيف من حيث أنه فيلم تلفزيوني أنتجه قطاع الإنتاج باتحاد الإذاعة والتليفزيون لكنه عرض للجمهور، وموسيقى هذا الفيلم أيضاً تختلف تماماً عن طبيعة أفلامه حيث اعتمدت

على الأصوات الآلية المخلقة من الكى بورد وسيطر على الجو العام للفيلم طابع الفانتازيا والخيال بما تحمله من إبداع فكري وكوميدى فى ذات الوقت.

المرحلة الخامسة : الألفية الجديدة :

وجاء زمن إسماعيلية رايح جاى الفيلم الذي قلب موازين الواقع السينمائى فى مصر بصورة لم يكن يتوقعها أحد، فبعد 46 أسبوعاً قضاها هذا الفيلم بدار سينما كايرو بالقاهرة تحول كل شئ فى طبيعة الممارسة السينمائية، فظهر نجوم جدد وتراجع آخرون، وأغلقت دور عرض وحل محلها شاشات المولات التجارية، وأصبح نجاح الفيلم يقاس بعدد الأصفار الستة بدلاً من عدد الأسابيع التي يقضيها فيلم فى دور عرض الدرجة الأولى، وتزامن هذا مع صدور قانون حوافز الاستثمار عام 97 والذي منح كل الشركات فى مصر والتى يزيد رأسمالها على مائتى مليون جنيه مزيداً من الحوافز، وعليه ظهر كيانان سينمائيان كبيران سيطرا على مجال الإنتاج والتوزيع السينمائي في مصر، الأول هى شركة رينيسانس "نهضة مصر" التى باعت بدورها أصولها للشركة العربية للإنتاج والتوزيع للأردنى (علاء الخواجة)، والثانى شركة شعاع لصاحبها الليبى أبو القاسم عمر دردا ومن ثم أصبح رأس المال السينمائى عربياً فى المقام الأول وليس مصرياً، حتى مع وجود شركات الإنتاج المصرية ولكن على نطاق أقل دون أى قدرة توزيعية والتى كان يتحكم فيها هذان الكيانان الكبيران، ومع ذلك لا يمكن إغفال الرواج الذى حدث بعد إسماعيلية رايح جاى، فزاد عدد الأفلام المنتجة سينمائياً من جديد وظهر جيل آخر من الممثلين قاد فى حينه تيار سينما الشباب أمثال محمد هنيدى، محمد سعد، أحمد السقا، أحمد حلمى، علاء ولى الدين، ومنى زكى، حنان ترك، نيللى كريم.

وكل ذلك أتبعه ظهور جديد من مؤلفى الموسيقى، وأفكار موسيقية أكثر تحرراً من الأشكال التقليدية والمعتادة في السابق. وبقى الوضع على ما هو عليه حتى عام 2010 حتى بدأت أحداث يناير 2011 فتغير الواقع السينمائى من جديد. ومن الموسيقيين الشباب الذين ظهروا فى هذه الفترة هشام نزيه، تامر كروان، عمرو إسماعيل، مصطفى الحلوانى، طارق توكل، روبرت بشارة، وغيرهم، واستطاع بعضهم أن يترك بصمة ويتألق فى هذا المجال.

ومن أوائل أفلام هذه المرحلة "صعيدى فى الجامعة الأمريكية" إخراج سعيد حامد عام 1998، الموسيقى خالد حماد، وتدور أحداث الفيلم حول هنيدى الشاب الذي يحضر من الصعيد إلى القاهرة لأول مرة للالتحاق

بالجامعة الأمريكية بعد أن حصل على مجموع كبير في الشهادة الثانوية، ويتعرض لكثير من المواقف الكوميدية الحرجة التى تحدث له من جراء هذا التحول الكبير في حياته واختلاف الثقافة.

تعامل المؤلف الموسيقى مع الفيلم بثلاث أفكار رئيسية بناها على الموسيقى الشرقية المعروفة والمعبرة عن المجتمع المصرى البسيط بشعبيته وفرحه بموسيقى تعود للموروث الثقافى الشعبى بالآلات الشعبية كالمزمار البلدى والربابة وآلات الإيقاع بشرقيتها الراقصة، مع أداء حر تقاسيم من الناى، وينتقل منها مباشرة للفكرة الثانية بكل ما تحمله من رقى بأداء الأوركسترا والبيانو بأسلوب يختلف عن الفكرة الأولى فنشعر بتناقض ما بين الهدوء والطابع الكلاسيكي عن الطابع الشعبى، ونستمع للفلوت برقته وأدائه لموتيفات زخرفية تكسب اللحن خفة ورشاقة، أما الفكرة الثالثة فهى المزج ما بين الشرقى والغربى بتداخل ما بين الآلات مثل الناى الذى تجلى بأداء حر فى الفكرة الأولى ليبرز دوره مع آلات الأوركسترا بأداء هارمونيات من الوتريات تدعم الأثر النفسى مع البيانو المنفرد فى أداء اللحن وترافقهم آلات الإيقاع ذات الطابع الشرقى كالمقسوم، أيضاً الإيقاع المستخدم من بداية الفكرة الثالثة والمرافق للحن الأساسي من البيانو، والناي مع البيانو كان له لون صوتى جميل بعيد عن التقليدية. وبالتالى تعبر الموسيقى عن التناقضات الموجودة فى السياق الدرامى داخل الأحداث ما بين الصعيد بتقاليدها وعاداتها وانتقال البطل لحياة المدينة والتعامل مع ثقافة مغايرة تماماً. وبالتالى وضع خالد حماد أفكاره بالتوازى ما بين فكرة يغلب عليها الإيقاع الصعيدى بشعبيته وآلاته للتعبير عن الحياة الصعيدية البسيطة فى صعيد مصر، ثم الحياة الأرستقراطية وعبر عنها بفكرة تقودها الأوركسترا بآلاتها الغربية وتصاعد لحنى من الوتريات يتآزر معها البيانو وآلات النفخ الخشبية برقة وتفاعل، ثم يختتم التتر بالمزج بين الطبيعة الشرقية للبطل وغربته وسط هذه الثقافة المغايرة فمزج بين الغربى بآلاته الأوركسترالية واحتوائه للشرقى بالناي وآلات الإيقاع لتطعيم الفكرة الموسيقية بما يتماشى مع مثيلتها الدرامية.

والفكرة الأخيرة يغلب عليها الطابع المرح والكوميدى بتفاؤل يؤكد على النسق الدرامى المقدم على الشاشة، وأضاف الأكورديون برنينها الصوتى المميز وقدرتها على التعبير عن الكوميديا وخفة الظل، واختتمت بحالة من الشرقية وكأنها الأصل العودة للطبيعة والواقع، وانتهت موسيقى التتر بتبطئ مع تجلى لصوت آلة الناى والقانون بمزيد من الشرقية والدرامية. وكانت موسيقى المشاهد الدرامية تختلف عن موسيقى التتر، وتعتمد على الطابع الكوميدى باستخدام التدرج السلمى وأصوات آلية مختلفة لكنها صادرة عن السينتيسزر، والتناول اللحنى رشيق لكنه فى إطار المؤثر الصوتى أكثر منه جملة موسيقية، كما اعتمد على الناى

بشجنيته لمرافقة بعض المشاهد، وتعامل مع الموسيقى كمؤثر صوتى فى بعض الأحيان، وتضمن استعراضات شبابية تعكس قوة الشباب وطموحهم.

فيلم "سهر الليالى" إخراج هانى خليفة عام 2003 موسيقى هشام نزيه، تدور أحداثه حول ثلاث زيجات لأصدقاء تجمعهم علاقة قديمة ولهم صديقين آخرين بينهما قصة حب، والفيلم فى إطار اجتماعى عاطفى يناقش قضية الخيانة الزوجية، مسئولية الزواج وهروب الرجال منها، فتور العلاقات الزوجية وغيرها، وتتفاعل الأحداث فى إطار درامي جاذب لما فيه من واقعية وأداء تمثيلي معبر وقضية تهم كثير من مجتمعنا.

تبدأ موسيقى الفيلم مع التتر بأصوات وكأنها قادمة من عالم آخر يسيطر على طبيعة الموسيقى التى تعتمد على الوتريات والكى بورد، وخلق أصوات كهربية مستحدثة أشبه بفكرة المؤثر الصوتي، يعقبها صوت منفرد من الفيولينة يظهر ويختفي وبينهما الأصوات المخلقة، وتتصاعد هذه الخلفية، وتظهر الوتريات ما بين صوت منفرد ويرافقه بعمق آلات التشيللو فى جملة تعبيرية تحمل معاني عديدة ومشاعر مختلطة لا تستطع أن تحدد هويتها، لكنك تستشعر أن هناك أمور عديدة ستحدث وذلك باختلاط الموسيقى مع صور الأبطال المرافقة للتتر، وما بين الظهور والاختفاء كأنها ومضات سمعية، ثم تظهر الكمان مرة أخرى ويصاحبها الوتريات لتختتم التتر.

وموسيقى المشاهد تعتمد على نفس أفكار موسيقى التتر مع تعظيم لدورها فى ترسيخ الحالة الدرامية وانفعالاتها لدى المشاهد، مثل مشهد صدمة منى زكى لسماعها خيانة زوجها على التليفون، ورفض جيهان فاضل لزوجها، أغنية عيد الميلاد للتعبير عن فرحة الطفلة بعيد ميلادها وفرض واقعية الحدث. جملة لحنية جديدة تحمل الألم والحزن تؤديها الوتريات برفق خلفية لمشهد العتاب والجرح العميق الذى عانت منه الزوجة بتعدد خيانة الزوج، وهذه الجملة ربما أكدت على هذه المشاعر وقالت مالم تصرح به الزوجة وتتفاعل معها الأصوات الالكترونية، فكانت داعماً سيكولوجياً للمتلقى. والجملة اللحنية من الوتريات بدراميتها تظهر مع كل زوجين وكأنها تيمة المصارحة والاعتراف، وفى ختام الفيلم ومع حفل زواج الحبيبين تظهر آلة الجيتار بالمقدمة الموسيقية لأغنية سهر الليالى بصوت السيدة فيروز، وهى بمثابة أغنية الفرح التي ضمت الجميع بغنائهم مع حالة من الود والتسامح والحب لينتهى بها الفيلم. ومع تتر النهاية نسمع موسيقى نزيه وكأنها تؤكد الاستقرار مع الدرامية التى تجسدها الحياة الاجتماعية بكل ما فيها من صخب وتفاعل بين الخير والشر الممثل لواقع الحياة ككل والآلات الوترية المنفردة تتبادل الأدوار مع بعضها

البعض لتؤكد البعد الدرامي والنفسى لتترك خيال المشاهد مع ما سوف يكون ولكن فى مخيلته فيترك العنان لنفسه بعد النهاية السعيدة. ولم يكثر المخرج من وضع الموسيقى بين المشاهد، وإنما فرض حالة من الواقعية الشديدة بالصمت والحرص على الحوار الهادئ بين الأبطال.

ومن الأفلام الاجتماعية فى إطار كوميدى فيلم "بحب السيما" عام 2004 إخراج أسامة فوزى، موسيقى خالد شكرى، يناقش الفيلم المشكلات الاجتماعية داخل الأسرة مع وجود أب متزمت دينياً شديد القسوة مع أبنائه، وخاصة مع ابنه عاشق السينما، والزوجة لا تقوى على التعامل مع أسلوب زوجها فترتكب إثماً مع فنان تشكيلى نتيجة لابتعادها بسبب سلوك الزوج. ويبدأ أفان تتر الفيلم بنغمات رقيقة من الكى بورد بعزف المؤلف الدكتور خالد شكرى، والنغمات متفرقة وتصاحب الراوى شريف منير، وتتوافق مع الحمام المعبر عن السلام على الشاشة، والهبوط اللحني التدريجي ومن طبقة أكثر غلظة نستمع لنفس الهبوط اللحني أثناء مرافقة الراوى بتعريف الشخصيات التى يتعامل معهم. الأكورديون وغناء كنسى يؤكد على الارتباط الدينى، والكى بورد يعود مرة أخرى لمصاحبة التعريف بباقي الشخصيات، غناء اكابيلا من البطلة، والجيتار برفق فى الخلفية مع المثلث، ويعقبهم دخول الكى بورد ويصاحب دعوات الأم، والصمت يتخلل لقطات التتر، حيث يعتمد المخرج على الصمت باعتباره جزء مهم من التكوين السمعى على شريط الصوت، وتبعث الموسيقى حالة من القلق لمصاحبة مشهد ترهيب الأب لابنه من جهنم. تكرار نغمتين بالتبادل عدة مرات كتمهيد لدخول الجيتار بمصاحبة الكى بورد، ويليهم دخول العود والجملة اللحنية مبهجة ترافق الطفل الصغير وحبه للسينما ومشاهدته الصور من خلال لعبة الصور المتحركة، ويدخل الرق ليضفي مزيد من البهجة والخفة والرشاقة على اللحن، وتدعم الحالة الهارمونية آلة الفيولا، حيث تتبادل الآلات العبارة اللحنية فيما بينهم، وتختتم مع انتهاء التتر ونستمع لنغمة مونو من الكى بورد مع أول مشهد فى الفيلم.

وفى هذا الفيلم اعتمد المؤلف على فكرة موسيقى الحجرة وهي عدد قليل من الآلات يتشارك لخلق رؤية إبداعية متكاملة بتكوين آلى أقل فى العدد يبرز جماليات كل آلة، وفى نفس الوقت يكون التشكيل الصوتي مغاير عن الكتابة الأوركسترالية. ويؤكد الأفكار الموسيقية المستحدثة فى هذه الفترة من المؤلفين الجدد، وعدم الخضوع للفكر التقليدي المصاحب للصورة السينمائية.

والمشاهد الدرامية اعتمدت بشكل كبير على الكى بورد، مع وجود الوتريات أحياناً لتدعيم الحالة النفسية للمتلقي، وطرح المؤلف أفكاراً جديدة داخل السياق الدرامي مع الاحتفاظ بنفس التكوينات الآلية البسيطة فى معظم الأحيان، وانتهى الفيلم مع آخر لقطة لنعيم وهو يضحك ويرافقه الكى بورد وكأنه مقدمة لتتر النهاية

ووضع فيه المؤلف جمل موسيقية شديدة التعبيرية واستخدم مجموع الآلات التى تناولها فى الفيلم مثل الكى بورد، والعود والجيتار والوتريات. والصولو من الفيولينة ثم تدخل الوتريات مصاحبة بوليفونية وتوزيع أوركسترالى مع مرافقة لآلات الإيقاع والنحاسيات، وتتبادل الآلات المنفردة الثيمة اللحنية، والعود يتجلى بشرقية وشجنية وتصاحبه آلات الإيقاع وآلات التشيللو في الخلفية، ثم ضربات متكررة من الكى بورد ويستمر فى أداء موتيفات جديدة ومختلفة ثم يدخل الأوركسترا مرة أخرى لينتهى التتر. وكأن المؤلف اختزل الفيلم بجملته وتفصيلاته فى هذا التتر النهائى ليقدم فلسفة المخرج مكتملة فى هذه الموسيقى الختامية.

فيلم "أبو على" عام 2005 إخراج أحمد نادر جلال، موسيقى عمرو إسماعيل، وتدور أحداث الفيلم حول شخصية حسن أبو على الشاب الذي يرتكب جريمة لينقذ أخيه من الموت ويتعرف بالصدفة على فتاة من عائلة ثرية لكن تمر كذلك بأزمة عائلية، ويتورطا بصورة تدفعهما للهرب إلى منطقة الواحات فيكتشفان عالماً مختلفاً وتنشأ بينهما قصة حب رغم ما يتعرضان له من مخاطر عديدة.

الفيلم يبدأ بأفان تتر طويل وترافقه موسيقى متقطعة من الإيقاع والسينتسيزر مجرد خلفية، وأصوات متكررة بسيمترية لملء الصمت ويعقبها نغمات متفرقة بصوت البيز جيتار، وأعتقد أنها مجرد محفز للمتلقي، فهي أصوات مخلقة الكترونياً كمؤثر صوتي للمشهد، موسيقى راقصة توحى بالتفاؤل والبهجة لكنها غير موظفة مع اللقطة على الشاشة، أى ليس لهما ثمة علاقة ببعضهما البعض. ومع بداية التتر تدخل الموسيقى المميزة للفيلم بالآلات والدفوف، والثيمة اللحنية فى مقام النهاوند وتعامل معه المؤلف كمقام شرقى استخرج منه الروح الشجنية وأصبغ اللحن بحالة شرقية وفى نفس الوقت قدرة الآلات الغربية على عزف هذا المقام. وإيقاع منفرد من الدفوف مع بداية التتر كمقدمة تستبق اللحن، وتدخل العبارة اللحنية الأساسية وتتكرر ما بين اللقطات المتفرقة فى التتر، وما بينها نستمع للدفوف، وحينما تعود مرة أخرى الثيمة من الوتريات ببعض التنويع يتجلى الرق الشرقى، والكولا تقوم بأداء نفس الثيمة اللحنية لكن ببعض التنويع والزخارف التى تكسب اللحن مذاقاً خاصاً وجمالاً مضافاً على اللحن البسيط الذى وضعه عمرو إسماعيل بحرفية، ورغم بساطة الجملة وتكرارها إلا أنها ظلت عالقة فى اذن المتلقين واستطاع أن يميز الفيلم بهذه الثيمة اللحنية البسيطة والقصيرة.

استخدم المؤلف فى المشاهد الدرامية موسيقى مغايرة عن موسيقى التتر، وتتشابه مع ما رافقته في موسيقى الأفان تتر، من حيث تخليق أصوات واعتمادها على فكرة المؤثر الصوتي وليس الجملة اللحنية. واستخدم مع وجود طلعت زكريا على الشاشة وكأنه حكم كرة القدم موسيقى مخلقة ما بين النبر من الوتريات

وأصوات غليظة من النفخ النحاسي وصوت حاد بيكولو فلوت، وجميع هذه الأصوات الآلية من السينتسيزر ويغلب على طبيعة الصوت الآلات الكهربائية غير الحية، لكن توظيفها كمؤثر لا يشغل المتلقى لطبيعة الصوت، فهى مجرد مقتطفات ترافق الممثل وأدائه على الشاشة وتساعد فى خلق حالة كوميدية بالتناوب بين الآلات وطبيعة صوتها بعضها البعض.

فيلم "أوقات فراغ" عام 2006 إخراج محمد مصطفى، موسيقى روبرت خيرى بشارة، وتدور القصة حول مشكلات الشباب والمراهقين من الطبقات والثقافات المتباينة فى المجتمع المصرى خلال أوقات فراغهم حيث يملأهم الاضطراب والتردد. والفيلم يلفت النظر لوجوب الاهتمام بالشباب.

التتر تسيطر عليه إحدى الأغنيات الأجنبية الشهيرة ذات اللحن الجاذب بأداء البيانو وأصوات كورس أطفال يملأها التفاؤل والأمل، وإن كانت بعيدة عن محتوى الفيلم، ولكن ربما أراد بها المخرج أن تضفى حالة بهجة وخاصة مع التتر القاتم في الألوان ومجرد عرض الأسماء مع لقطة تلميحية كإشارة لجو الملاهى، وتنتهى الأغنية بتبطئ وقفلة تامة مع بداية أول مشهد للفيلم. أما المشاهد الدرامية فيتخللها موسيقى مصاحبة ذات إيقاع نشط ومرح تعتمد على السينتسيزر، وأحياناً ترتكز على الإيقاعات بسيمترية وتكرار يعبر عن الموسيقى الصاخبة التى تمثل اللهو والشباب، تتر الختام أغنية بصوت أحمد حجازى وفيها توزيع لعدد كبير من الآلات ولحنها يمزج مشاعر إنسانية مجتمعة لما خلص إليه موضوع الفيلم وساعدت على بلوغ نفس الحالة الحسية الكلمات المباشرة.

فيلم "كده رضا" إخراج أحمد جلال عام 2007، والموسيقى عمرو إسماعيل، وتدور الأحداث حول الأخوة الثلاث التوأم الذين تركتهم والدتهم لأبيهم النصاب والذى يقرر أن يصدر لهم أوراق ثبوتية لشخص واحد لتوفير النفقات مما يعرضهم لكثير من المشكلات، ورغم اختلاف شخصياتهم إلا أنهم وقعوا في حب نفس الفتاة وتتصاعد الأحداث حتى نهاية الفيلم باكتشاف كافة الحقائق المستورة.

وتتر الفيلم فيه صرخات مخيفة تعمل كمؤثر صوتي لجذب المشاهد إلى قصة الفيلم واستثارة فضوله، ضربة إيقاعية من الدرامز تستبق دخول الوتريات التي تؤازر المشهد على الشاشة درامياً وتصاحب الراوي، أما اللحن فتؤديه الوتريات ويرافقها البيانو وآلات الإيقاع بدرامية شديدة توحي ببعض الغموض، وتتصاعد الوتريات فى مساحة صوتية حادة وبرفقتها بيانو فى الطبقة الحادة أيضاً بنغمات هارمونية متفرقة، وآلات الإيقاع والدرامز تؤدى ضربات إيقاعية بين الحين والآخر، ثم هبوط سلمي من البيانو، ويغلب على اللحن السيمترية فى تكرار أشكال إيقاعية من درجات ركوز مختلفة صاعدة أو هابطة، موتيفات قصيرة تضفي

زخرفة على اللحن، ويعتمد المؤلف على تغيير الإيقاع المرافق فيكسب الموسيقى مذاقات مختلفة تتناسب مع تعدد الشخوص فى الأحداث الدرامية. أما الفكرة الثانية من موسيقى الفيلم يغلب عليها طابع موسيقى الجاز واقترابها من احساس الارتجال، ومن خلالها نشعر بالمعاصرة فى الإحساس والطابع العام لكوميديا الفيلم، الكروماتيك الهابط يرافق كوميديا القصة التى يرويها الحكاء فى هذه اللحظات، كما يتخلل الصمت أحياناً.

وإن كان الطابعين لهما روح واحدة بالاعتماد على نفس التكوينات الآلية، إلا أن الفكرة الأولى بها درامية بعض الشئ، أما الثانية فتبعث روح الكوميديا المنبثقة من روح القصة والتى ترجمها سمعياً عمرو إسماعيل بهذه الأدوات. وقرب ختام التتر تظهر فكرة ثالثة تجمع بين الفكرتين السابقتين بالمزج بينهما فى إطار واحد وكأنه أراد عدم الفصل، ووجود وحدة مترابطة للسياق العام للموسيقى حتى تتزامن مع الوحدة المتكاملة للقصة.

وموسيقى المشاهد الدرامية كانت ترتكز على ما يشبه المؤثرات الصوتية، وبعض المقاطع الموسيقية التى تحمل الطابع الكوميدى، وفيها روح التتر باستخدام الإيقاعات والكى بورد، استخدام آلات كهربائية منها الجيتارات والكى بورد وآلات الإيقاع وأدت مصاحبات موسيقية للتأكيد على الطابع الكوميدى وخفة الظل المسيطرة على الفكرة العامة للفيلم، وطرحت الموسيقى تساؤلات وعبرت عن الدرامية بعد أن وقع الثلاثة فى حب البطلة، وكان البيانو بمرافقة الوتريات المسيطر على المشهد السمعي بغنائية وتفاعلية شجنية، وآلات التشيللو بعمقها ودراميتها فى الخلفية مع بعض الأصوات الآلية بقوة تصاحب مشهد المواجهة قبل ختام الفيلم، والتريموللو مع ضربات التيمبانى، والهارمونيات المتنافرة، وموتيفات من البيانو تتداخل الأصوات، مع تصاعد لحنى. وبعدها تنتقل الموسيقى للغنائية وكأنها لحظة الشفاء والإفاقة لرضا، ونغمات البيانو بمصاحبة الوتريات مع نهاية الفيلم.

الخلاصة :

- هذه الفترة الزمنية تقارب الستة عقود وبالتالي يصعب حصر ملامح عامة لها برمتها، وإنما هناك بعض الملامح التى حددتها الإشكاليات المطروحة على الساحة نتيجة للمتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية السائدة.
- الموسيقى دائماً وأبداً حينما ترتبط بأى فن آخر ذى موضوع أو قصة، لا بد أن تكون تابعاً لهذه القصة ومعبرة عن فحواها، وعليه تظل الموسيقى المحرك للمشاعر والأحاسيس التى يفرضها

مايسترو العمل "المخرج" وفقاً لرؤيته وبما يخدم الموضوع المطروح، وداخل الإطار المناسب اجتماعياً، سياسياً، كوميدياً ..إلخ.

- لا توجد قاعدة عامة تحكم موسيقى الأفلام، وفق صيغة محددة يلتزم بها المؤلف الموسيقى، وإنما لكل مؤلف وجهة نظره، وأسلوبه الخاص، باحثاً عن تنفيذ رؤية المخرج بتحكمه فى أدواته الموسيقية.
- وجوب الدراية الموسيقية الواسعة و الإلمام بعناصر الكتابة للآلات الموسيقية وطبيعة صوتها لتوظيفها بالشكل المناسب، حسبما يتفق مع الصورة الموجودة على الشاشة لخدمة السياق الدرامي.
- الموسيقى الفيلمية لا يقتصر دورها على تصوير ما هو كائن فعلياً على الشاشة، وإنما لابد للموسيقى أن تكون جزء من الفكرة البنائية للفيلم وتضيف مالا يستطيع المخرج أن يعبر عنه دونها.
- فلسفة موسيقى الأفلام تنبثق من الفلسفة العامة لقصة الفيلم ومحتواه، أى أننا ننتقل من العام إلى الخاص لتحقيق أغراض جمالية للعمل الإبداعي، وقد تضيف مالم تستطع العناصر الأخرى ترجمته، فهى تعتمد على الإحساس فى المقام الأول والتأثير على المتلقي نفسياً وروحياً.
- تقوم بدفع حركة الأحداث إلى الأمام وتصل بين أجزاء الحوار المختلفة وتربط بين الأفكار وتكثف التطورات الفكرية، كما تدعم القيم العاطفية وتعبر عن المشاعر الإنسانية، وقد تستبق أحداث على الشاشة أو تستأخرها، وربما تثير مشاعر الرهبة والقلق أو الفرح والسعادة وغير ذلك. كما أن الموسيقى داخل العمل الدرامى قد تضيف بُعداً آخر للمشهد حيث تشترك الأذن مع العين في حالة الاستمتاع وبالتالي تمتزج حاستي السمع والبصر في الاندماج بالمشهد، بحيث تكون خلفية للمشاهد مع التعبير عن مشاعر بعض الأبطال.
- موسيقى الأفلام منذ بداياتها كانت أقرب لفكرة المحاكاة مع الموسيقى الغربية، والتقرب من شكل الموسيقى الأوركسترالية المؤلفة للأفلام السينمائية آنذاك، فتشابهت بما لم يعيبها، وإنما هذه أكثر الملاحظات وضوحاً فيما سبق مرحلة الخمسينيات، وإن كان هناك بعض التجارب التي رسخت للطابع الشرقي، وإضفاء آلات شرقية لوضع بصمة لموسيقانا، ولكنها ظلت فى الأغلب الأعم تحت الإطار الكلاسيكى الشائع إن جاز التعبير.
- حاول كثير من المؤلفين الموسيقيين اقتحام هذا المجال، وكان وسيلة للتقرب من الجمهور، لارتباط الجمهور بالسينما منذ مولدها، فلم يقتصر الوضع على المطربين باعتبارها نافذة جديدة لهم للقاء جمهورهم، وإنما أيضاً عالم فنى جديد وزاخر. لكن منهم من استطاع أن يترك بصمة ويصنع اسماً

لامعاً، ومنهم من ترك لنا محاولات يظل منها ذو قيمة فنية والبعض الآخر لا يمثل علامة تستحق التوقف عندها.

- منذ الخمسينيات أصبح هناك مدرسة لهذا المجال رسخت باعمدتها الثلاثة فؤاد الظاهرى، أندريا رايدر، على إسماعيل، وإن كان كل منهم له شخصية فى موسيقى أفلامه، لكنهم استطاعوا أن يحفروا أسماءهم وتظل موسيقاهم حية فى وجدان الجماهير لعقود طويلة، بالإضافة أنها كانت أحد أسباب نجاح كثير من الأفلام والتى حظيت بمكانة من خلال آراء النقاد والمتخصصين باعتبارها من أهم مائة فيلم فى تاريخ السينما المصرية، وكان للموسيقى أثر واضح فى هذه الاختيارات باعتبارها عنصراً فاعلاً وداعماً للأحداث ومحركاً للقيم الإنسانية.
- استمر تواجد بعض المؤلفين ممن ظهروا قبل الخمسينيات واستمرت إبداعاتهم فى الستينات والسبعينات، بجانب وجود بعض الأسماء الأخرى التى تظهر خلال كل مرحلة جديدة، وكما أشرنا كان هذا المجال جديداً ومثيراً لاقتحامه من قبل الموسيقيين.
- كان للموضوعات التي أفرزتها الثورة ونقد الحكم الملكي أثر على اختيارات الموضوعات المطروحة وبالتالي انعكاسها على الموسيقى التي أخذت الشكل الثائر، وجسدت الأغنيات الوطنية، واستخدمت الموسيقى الشعبية للدلالة على القرب من الشعب بطبقاته المختلفة.
- المرحلة الثانية والتى تمثلها مؤسسة السينما وفرض التأميم والاهتمام بالسينما كأحد الفنون التى لها القدرة على دعم توجه الدولة، ظهرت أفلام هادفة، وكان الفكر الاشتراكى سائداً، ورغم كثرة التحولات السياسية إبان هذه الفترة مثل حرب 67 ومروراً بحرب الاستنزاف ووصولاً للنصر وإعادة الكرامة فى حرب 73، فكانت الأفلام تجسد البطولات والتضحيات، وانعكس هذا التوجه على طبيعة الموسيقى الموضوعة للأفلام، وفى اعتقادى انعكس أيضاً على اختيارات الموسيقيين الذين لديهم القدرة على تجسيد هذه المشاعر الوطنية، فرغم وجود عدد كبير من الموسيقيين الذين دخلوا هذا المجال خلال هذه المرحلة، وظهر معها فى أوائل السبعينيات دخول الكى بورد وما له من أثر على التلوين الصوتي الناتج من استخدامه فى كثير من الأفلام وعلى تواجد موسيقيين جدد، إلا أن أقطاب هذا المجال ظل تواجدهم بقوة وقدموا روائع موسيقية للسينما المصرية.
- العناصر الموسيقية الجديدة لكل مرحلة كان لها إضافات ومستحدثات فى التكوينات الآلية، والرنين الصوتى الصادر، والتطور فى استخدام التكنولوجيا، بجانب أيضاً استخدام الآلات الحية ولكن بفكر جديد غير تقليدى كما لاحظنا فى المرحلة الثالثة. وإن كانت هذه المرحلة ظهر خلالها أفلام

المقاولات مع كثرة عدد إنتاج الأفلام ولكن يبقى العمل الهادف ذي المضمون هو الركيزة التى ينتظرها المتلقى بشغف، بالحرص على الكيف وليس الكم.

- زاد الاهتمام بشريط الصوت بشكل عام، مع زيادة الاهتمام بعنصر موسيقى الأفلام، وربما أصبح هناك حرص على وجود اسم المؤلف الموسيقى بعيداً عن اللغط والارتباك الشديد فى مقدمات الأفلام فى المراحل السابقة، وأصبحنا نجد أسماء للعازفين تكتب على مقدمة الفيلم، مع المرحلة الرابعة ودخول خالد حماد هذا المجال والذى استطاع أن يصنع اسماً جديداً بارزاً فى موسيقى الأفلام.
- المرحلة الأخيرة بمثابة المصب الذى وضع المخزون السابق برمته، مع ميلاد عدد غير قليل من الموسيقيين الجدد فى سن الشباب الذين اقتحموا هذا المجال، فكانت أمامهم رؤية ربما أكثر وضوحاً بخبرات سابقة كثيرة، وتجارب عديدة يكتسبوا منها خبرات لم تكن متوفرة لمن سبقوهم، بجانب التطور التكنولوجي المذهل والذي ساعد على عملية التسجيل والمونتاج والميكساج بشكل أفضل، أيضاً أصبح هناك اهتمام من قبل العامة بهذا العنصر، ويُنتظر اسم واضع موسيقى الفيلم وهو متغير حقيقي يلفت النظر، بعد أن استطاع عدد من الموسيقيين أن يضعوا بصمات جلية، فأخذ الجمهور ينتظر الجديد فى عالم موسيقى الفيلم.
- أسماء موسيقية كثيرة ظهرت لا يمكن حصر جميعها فى هذه الوريقات القليلة، مما دعانى لحذف العديد من المعلومات التي استنتجتها من التحليل لموسيقى الأفلام، بجانب حذف بعض الأفلام بأكملها، وتم الاختيار بناء على محاولة وجود أكبر عدد من أسماء الموسيقيين بأفلام مهمة تمثل علامات فى كل مرحلة. لذا أعتبر هذا البحث نواة لكتاب قادم قريباً بإذن الله يجمع كافة المعلومات التى توصلت إليها بتحليل شامل للأفلام، وعدد أكبر للموسيقيين الذين لهم حق علينا فى البحث والاجتهاد بعد أن تركوا لنا تجارب تستحق الدراسة والتحليل، وعليه وبعد أن قدمت عدة كتب فى هذا المجال كان آخرهم فى بدايات هذا العام كتاب بعنوان "فرسان النغم فى السينما المصرية" وتناولت عدد 13 مؤلف موسيقى، أعد القارئ العزيز باستكمال هذا الجهد راصداً لفترة زمنية غاية فى الأهمية فى تحولاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأيديولوجية على كافة المستويات داخلياً وخارجياً.

<u>المراجع :</u>

1- أحمد شوقى عبد الفتاح : ظواهر التمرد فى السينما المصرية – الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما – القاهرة -2015.

2- أشرف غريب : العصر الذهبى للكوميديا – مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى – القاهرة – 1999.

3- إلهامى حسن : تاريخ السينما المصرية – صندوق التنمية الثقافية – القاهرة – 1995.

4- رانيا يحيى : فرسان النغم فى السينما المصرية – هيئة شئون المطابع الأميرية – القاهرة – 2019.

5- رانيا يحيى : موسيقى أفلام يوسف شاهين – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – 2014.

6- على أبو شادى : عبد الناصر والسينما – الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما – القاهرة – 2018.

7- محمود قاسم : موسوعة الأفلام الروائية فى مصر والعالم العربى – الجزء الأول – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 2006.

8- هاشم النحاس : السينما المصرية النشأة والتكوين (حلقة بحثية) إشراف وتحرير هاشم النحاس – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 2008.

سينما الألفية الجديدة

سمات وعلامات

سهام بنت سنية وعبد السلام

جمعية نقاد السينما المصريين

أكتوبر 2019

مقدمة

تأتي الألفية الجديدة وقد جرت الكثير من المياه في نهر الحياة الاجتماعية والسياسية في مصر، وصعدت شرائح اجتماعية، وهبطت اخرى. ولما كانت الفنون –ومنها فن السينما- صورة تمثيلية للواقع، فهي جديرة بالبحث والدراسة، لاسيما وقد انصرم من الألفية الجديدة عقدان تقريبا، أي خمسها، وهو وقت كاف لتتبلور سمات لأفضل ما قدمته من أفلام.

ظهر في الألفية الجديدة عدد من المخرجات والمخرجين الجدد قدمن وقدموا أفلاما تعد بحق علامات بارزة في مسار السينما المصرية، ولما لم تواكب أفكارهن وأفكارهم التيار السائد، ولم يجدن ويجدوا منتجين لأفلامهن وأفلامهم، قررن وقرروا التحرر من سيطرة شركات الإنتاج على السوق؛ إما بالتصوير بتقنية الديجيتال أو بالاستعانة بالأهل والأصدقاء لصنع أفلام بميزانيات ضئيلة، أو بجميع الوسائل المتاحة في متناول اليد. وهكذا ولد تيار جديد في السينما المصرية عرف باسم السينما المستقلة يعتبر امتدادا لسينما الديجيتال، كما استمر في الألفية الجديدة عدد من المخرجات والمخرجين المخضرمات والمخضرمين، بعضهم صنع أفلاما في الألفية الجديدة تعتبر من العلامات الفنية المتميزة. وقد اخترت من أعمال الجدد والمخضرمين التي أنتجت في العقدين الأخيرين ما اعتبرته من وجهة نظري علامات ستخلد في تاريخ السينما المصرية، وستعتبر علامات على طريقها، ولن يعفُ عليها الزمن، واستنبطت ما يجمع بينها من سمات.

منهج البحث: اختيار الأفلام وجمع البيانات

لا يدخل في إطار هذا البحث إلا الأفلام الروائية الطويلة، وبذلك استبعدت منذ البداية الأفلام الروائية القصيرة والأفلام التسجيلية مهما كان طولها. بدأت بجمع قوائم بالأفلام الروائية الطويلة التي

أنتجت في الألفية الجديدة، ثم شاهدت جميع فيديوهات الإعلان عن هذه الأفلام (البروموهات) على شبكة الإنترنت، واخترت اختيارا مبدئيا استبعدت فيه الأفلام ذات اللغة السينمائية الركيكة أو التقليدية أو المواضيع المستهلكة.

الأفلام التي اخترتها في هذه التصفية المبدئية أعدت مشاهدة إعلاناتها، وشاهدت بعضها كاملة، وأعدت مشاهدة ما سبق لي مشاهدته منها، واخترت منها الأفلام ذات الجودة شكلا من وجهة نظري، سواء لمخرجين من العقود السابقة أو لمخرجين بدأوا العمل في الألفية الجديدة، مع إعطاء أولوية للأفلام التي تناولت قضايا هامة أو لم يسبق تناولها عند تعدد الأفلام الجيدة للمخرج نفسه. يرجع تقديمي للشكل المتمثل في بلاغة اللغة السينمائية على القضية التي يعالجها الفيلم إلى أني أرى جميع القضايا مهمة، سواء كانت قصة حب أو قضية سياسية، الذي يفرق فيلم عن آخر هو كيفية سرده السينمائي لموضوعه. فكما يقول الناقد أحمد شوقي: "سؤال 'ماذا تقول؟' صالح لتقييم أي عمل فكري، بينما 'كيف تقوله' هو السؤال الأصح الذي ينبغي طرحه عندما نتحدث عن فن كالسينما"[1]. ومع ذلك، اخترت بعض الأفلام ذات اللغة السينمائية البسيطة لكنها تطرح قضايا مهمة بسلاسة، مثل فيلم فوتوكوبي وفيلم النعامة والطاووس مثلا، فهي جميلة وممثلة للواقع رغم بساطة صياغة سردها السينمائي.

وهكذا اخترت فيلما واحدا لكل من المخرجين والمخرجات الذين واللاتي رأيت أن أعمالهم وأعمالهن تميزت في الألفية الجديدة. شكل لي هذا صعوبة في حسم أي فيلم سأختار، لوجود أكثر من فيلم شديد الجودة لبعض المخرجين، لكن كان لابد من الالتزام بفيلم واحد لكل مخرج لضيق الوقت المتاح للبحث. تتراوح اختياراتي بين فئتين كبيرتين، هما الأفلام الكوميدية، وغير الكوميدية (تعمدت ألا أصف ما غير الكوميديا بالتراجيديا لأن التراجيديا بمفهومها العلمي لم تعد من القوالب التي تصاغ فيها الدراما عموما والسينمائية خصوصا)[2]. تنوعت موضوعات الأفلام التي اخترتها ما بين الموضوعات الاجتماعية، مثل تمثيل الفقراء، وتمثيل الفنانين، وتناول تأثير التشدد الديني، وتمثيل الطبقة الوسطى، وتمثيل الشباب والمراهقين، وتمثيل المسنين، وتمثيل المسيحيين، وتمثيل النساء، وقضية الجنس، والتوتر الديني؛ والموضوعات السياسية مثل الاعتقال والتظاهر وأفلام ثورة 25 يناير 2011 ؛ والموضوعات الفلسفية مثل قضية الموت. توزعت هذه الموضوعات داخل كل فئة من الفئتين على عدة أجناس فيلمية مختلفة ما بين الفانتازيا، و فيلم الطريق، والميتافيزيقا، والبارودي parody أو المحاكاة الساخرة، والمغامرات، والفيلم الاجتماعي، والفيلم السياسي، وقد يجمع الفيلم الواحد بين أكثر من جنس من هذه الأجناس، أو يمتزج جنسه السائد بجنس آخر لا ينتمي إليه أي من الأفلام المختارة، مثل الحركة.

اطلعت بعد ذلك على الكثير من المقالات النقدية ومراجعات الأفلام المنشورة على شبكة الإنترنت أساسا وفي بعض المراجع الأخرى، واخترت منها ما يلقي الضوء على كل فيلم اخترته ويبين ملامح تميزه، وقدمت أنا تحليلا مبسطا في بعض الأحيان لبعض الأفلام علاوة على الاستعانة بهذه المقالات. كما بحثت

---

[1] أحمد شوقي. الخروج للنهار.. السينما التى تعرف جمهورها ولا يعرفها، اليوم السابع. 31 مارس 2013

https://www.youm7.com/story/2013/3/31/%D8%A7%D9%84%D8%AE%D8%B1%D9%88%D8%AC-%D9%84%D9%84%D9%86%D9%87%D8%A7%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%89-%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%81-%D8%AC%D9%85%D9%87%D9%88%D8%B1%D9%87%D8%A7-%D9%88%D9%84%D8%A7-%D9%8A%D8%B9%D8%B1%D9%81%D9%87%D8%A7/1000836

[2] التراجيديا عمل أحداثه جادة لبطل نبيل ونهايته حزينة حيث يهزم البطل، لا لأنه سيء بل لأنه ارتكب سقطة درامية، مما يثير الخوف من مصيره والشفقة عليه لدى المشاهدين فيصل بهم إلى التطهر. كما يجب أن تظهر التراجيديا الناس بشكل أفضل مما هم عليه حقا عكس الكوميديا التي تظهرهم بشكل أسوأ مما هم عليه.

عن اللقاءات التي جرت مع صانعي الأفلام وحكوا وحكين فيها تجربتهم وتجربتهن، فلن يتحدث عن التجربة أفضل ممن خاضها، وبالفعل، وجدت كلامهم وكلامهن يلقي الكثير من الأضواء على سمات سينماهم والصعوبات التي يلقونها لصنعها.

ملامح الأفلام العلامات في الألفية الجديدة:

أنماط الإنتاج:

معظم الأفلام التي اخترتها كعلامات في الألفية الجديدة قليلة الميزانية وليست من إنتاج شركات كبيرة، والكثير منها من إنتاج صانعيها و/أو أقاربهم، لاسيما أفلام المخرجات والمخرجين الجدد اللاتي والذين لم يصنعوا أفلاما في العقود السابقة على الألفية. لكن ذلك لايمنع أن تكون بعض أفلام المخرجين المخضرمين في الألفية منتجه بهذا النمط، مثل فيلم النعامة والطاووس، الذي أنتجه مخرجه محمد أبو سيف، قائلا إنه لا ينتظر ربحا من فيلمه، ويكفي أنه ربح الفيلم نفسه. وفيلم مواطن ومخبر وحرامي الذي أنتجه مخرجه داوود عبد السيد من خلال شركة ديوجين للإنتاج الفني التي أنشأها. ومن أفلام المخرجين والمخرجات الجدد التي أنتجها مخرجوها ومخرجاتها فيلم يوم الدين، وقد أنتجه مخرجه ومؤلفه أبو بكر شوقي بالاشتراك مع زوجته والمنتج محمد حفظي (الذي سيتردد اسمه كثيرا منتجا لأفضل أفلام الألفية وحده أو بالاشتراك مع آخرين). وفيلم باب الوداع الذي شارك في إنتاجه المخرج مجدي أحمد علي وكل من عمل به، إلى جانب منحة من وزارة الثقافة؛ لذلك استغرق تصويره 13 يوما موزعة على 4 سنوات بسبب ما واجهه من مشاكل إنتاجية. كما أنتجت هالة القوصي فيلمها زهرة الصبار بالاشتراك مع المخرج حسام علوان ومدير التصوير عبد السلام موسى، وقالت المخرجة إن الفيلم أُنتج بشكل شبه مستقل، لأنه حصل على منح إنتاج من أربع جهات مختلفة، واعتمد لتكملة إنتاجه على التبرعات المادية والعينية والشراكة على أساس الأجر. كما قالت إن السينما التي اصطلح على تسميتها باسم السينما المستقلة تواجه الكثير من الصعوبات، وإن استقلال الفيلم في مصر لم ينبع من اختيار، ولكنه نبع من اضطرار بسبب الصعوبة التي يواجهها صانع الفيلم في إيجاد مصادر تمويل، ولو وجدت فرص متوفرة لإنتاج هذه النوعية من الأفلام بشكل يكفل لصناعها الحرية الإبداعية، تظن أن الوضع كان سيختلف .[3]وأنتج أحمد مجدي فيلمه لا أحد هناك بالاشتراك مع مدير التصوير ومهندس المناظر محمود لطفي والمخرج مارك لطفي. أما فيلم أخضر يابس فهو من إنتاج 11 شخصا من بينهم المخرج، ولم يحصل على تمويل من أي صندوق سينمائي أو شركة لإنتاجه، وهذا اختيار صناعه حتى يستطيعوا قول رأيهم بحرية، وقال مخرجه محمد حماد: "قدمت هذا الفيلم بالاشتراك مع صناعه بدون دعم أو تمويل حتى نستطيع أن نقول ما نريده، بالطريقة التي نريدها، في الوقت الذي نريده، بكل حرية".[4]

وقد أسس بعض السينمائيين شركات إنتاج صغيرة، كبر بعضها مع مرور الزمن، من أهمها شركة فيلم كلينيك التي أسسها كاتب السيناريو محمد حفظي في عام 2007، وأنتجت أفلاما وحدها أو بالاشتراك مع فنانين آخرين، وقد أنتجت من الأفلام المختارة هنا ميكروفون الذي شارك في إنتاجه الممثل خالد أبو النجا مع محمد حفظي، كما أنتجت شركة فيلم كلينيك أيضا من الأفلام التي اخترتها أفلام اشتباك بالاشتراك مع منتجين فرنسيين وألمان وإماراتيين، وأخضر يابس، وعشم، وشاركت في إنتاج فيلم سمير وشهير وبهير مع المجموعة الفنية المتحدة. وأسست المونتيرة دينا فاروق شركة ويكا للإنتاج والتوزيع في عام 2007 التي تسعى لإنتاج

---

[3] الزهراء عبدالوهاب . هالة القوصي: فيلم «زهرة الصبار» ربط المشاهد بعلاقات ومشاعر الأبطال في غياب الزمن. موقع ولاد البلد. 8 أبريل، 2018

https://heritage.weladelbalad.com/حوار-هالة-القوصي-فيلم-زهرة-الصبار-رب

[4] تحرير أحمد حسن. المخرج محمد حماد: فيلم (أخضر يابس) محاولة لاكتشاف الوقت القاهرة (رويترز (26 نوفمبر 2017

https://ara.reuters.com/article/entertainmentNews/

تجارب فنية إبداعية، مع الحفاظ على التوازن الاقتصادي للمشروع. أنتجت شركة ويكا من الأفلام المختارة في هذا البحث فيلم هرج ومرج لنادين خان، كما أنتجت فيلم بلاش تبوسني لأحمد عامر بالاشتراك مع شركة ميدل ويست فيلم لصاحبها وائل عمر وشركة ماد سوليوشانز المستقلة .وقال أحمد عامر عن الصعوبات الإنتاجية التي قابلها: "تأخر طرح الفيلم لأسباب إنتاجية بشكل رئيسي، صورنا بشكل متقطع على مدى 6 أشهر، كما أن الاستعانة ببعض لقطات لقبلات من أفلام مصرية قديمة داخل الفيلم اقتضت الحصول على حقوق البث والنشر لهذه اللقطات".[5]

ومن هذه الشركات أيضا شركة فيلم هاوس التي أسسها المخرج شريف مندور وأنتجت أفلام عين شمس، والخروج من القاهرة .وأنشأت المخرجة هالة لطفي مجموعة حصالة في 2012 من مدخراتها. وهدف حصالة كما جاء على صفحتها بالفيسبوك "لمساعدة صناع الأفلام المستقلة، الطويلة بالذات، والأولى لأصحابها بالذات، الخارجة عن الحسابات والمستعدة للمغامرة بمضمون لا يتملق الذوق السائد ولا يسعى ليكون جماهيريا وفقط". أنتجت حصالة من الأفلام المختارة هنا فيلم هالة لطفي الخروج للنهار، وأنتجت بعد ذلك عددا من الأفلام الأخرى. و أنشأ محمود حميدة شركة البطريق للإنتاج الفني التي أنتجت من الأفلام المختارة هنا فيلم ورد مسموم لأحمد فوزي صالح فقد أنتجته زوجته إيمان حميدة الموظفة بالشركة بالاشتراك مع المخرج والمنتج المغربي كريم أيتونا وشركة ريد ستار بشراكة مع شركة فرنسية، وعدة منح إنتاجية من لبنان والإمارات العربية المتحدة. وأنتجت شركة ريد ستار للإنتاج الفني والتوزيع السينمائي التي أنشأها السينمائي صفي الدين محمود فيلم فوتوكوبي، وشاركت في إنتاج فيلم ورد مسموم. يقول صفي الدين محمود في حوار مع موقع مصراوي: "الشركة لا تسعى لتقديم نوع معين من السينما، ولا تسعى لفرض نوع معين، ولكنها ترغب في تقديم أعمال سينمائية مختلفة، يكون الرابط المشترك بينها أن تكون صناعة سينمائية جيدة بغض النظر عن المحتوى ".[6]وجدير بالذكر أن مخرج فيلم فوتوكوبي يملك شركة بي ميديا التي كونها مع صديقه مصطفى صلاح، وهي التي تولت أعمال البوست بروداكشن لفيلمه من مونتاج وتلوين للفيلم.[7]

بقية الأفلام المختارة حظيت بمنتجين كبار أو محترفين، بعضهم يعملون إلى جانب الإنتاج بمهن سينمائية أخرى، مثل آل العدل الذين تنتج شركتهم أفلاما تجارية ومسلسلات، لكنها تدعم أيضا التجارب الفنية

" [5]بلاش تبوسني".. نقد ساخر لسلبيات السينما المصرية .أبوظبي موقع سكاي نيوز ديسمبر 2017

https://www.skynewsarabia.com/varieties/1003527-%D8%A8%D9%84%D8%A7%D8%B4-%D8%AA%D8%A8%D9%88%D8%B3%D9%86%D9%8A-%D9%86%D9%82%D8%AF-%D8%B3%D8%A7%D8%AE%D8%B1-%D9%84%D8%B3%D9%84%D8%A8%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B5%D8%B1%D9%8A%D8%A9

[6]حوار منى الموجي. منتج "فوتوكوبي": نناقش موضوع "موجع" و"اتوترت" عند عرضه عليّ. موقع مصراوي. 31 أكتوبر 2017

https://www.masrawy.com/arts/cinema/details/2017/10/31/1182655/%D8%AD%D9%88%D8%A7%D8%B1-%D9%85%D9%86%D8%AA%D8%AC-%D9%81%D9%88%D8%AA%D9%88-%D9%83%D9%88%D8%A8%D9%8A-%D9%86%D9%86%D8%A7%D9%82%D8%B4-%D9%85%D9%88%D8%B6%D9%88%D8%B9-%D9%85%D9%88%D8%AC%D8%B9-%D9%88-%D8%A7%D8%AA%D9%88%D8%AA%D8%B1%D8%AA-%D8%B9%D9%86%D8%AF-%D8%B9%D8%B1%D8%B6%D9%87-%D8%B9%D9%84%D9%8A-

[7]حوار: نجلا أشرف. تامر عشري مخرج فيلم "فوتوكوبي": حدوتة مصرية بتقاوم موت الإبداع في السينما. موقع كايرو 360 19/12/2017.

https://www.cairo360.com/ar/article/%D9%81%D9%86-%D9%88%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9/%D8%AA%D8%A7%D9%85%D8%B1-%D8%B9%D8%B4%D8%B1%D9%8A-%D9%85%D8%AE%D8%B1%D8%AC-%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85-%D9%81%D9%88%D8%AA%D9%88%D9%83%D9%88%D8%A8%D9%8A-%D8%AD%D8%AF%D9%88%D8%AA%D8%A9-%D9%85%D8%B5/

التي قد تبدو غير تجارية؛ فقد أنتجت العدل جروب أفلام تلك الأيام وأحلى الأوقات. وأنتج هاني جرجس فوزي فيلم بحب السيما. هاني مخرج أصلا لكنه ورث شركة إنتاج كبيرة عن والده فأدارها، وأعرب عن اهتمامه بتقديم أفلام ذات طابع مختلف وجرئ وتحمل رسالة .[8]وأنتجت شركة نيو سينشري الفرع الإنتاجي لدولار فيلم (أحمد بدوي) فيلم بعد الموقعة بالاشتراك مع التليفزيون الفرنسي .وأنتجت شركة أفلام مصر العالمية فيلم كونشرتو في درب سعادة وهو إنتاج مشترك بين مصر وفرنسا. وأنتج جهاز السينما، الشركة المصرية لمدينة الإنتاج الإعلامي فيلمي واحد-صفر وفي شقة مصر الجديدة. وأنتج المنتج حسين القلا فيلم أوقات فراغ، الذي تقدم له به كاتب السيناريو حين كان شابا في التاسعة عشرة من عمره، فشجعه لما لمس فيه الموهبة وأنتج الفيلم إنتاجا سخيا، بل يعد الآن لإنتاج جزء ثان منه.
وأنتجت شركة نهضة مصر للسينما (إسعاد يونس) فيلم ليلة سقوط بغداد.

ويضاف إلى خصوصية تجربة الإنتاج لمعظم الأفلام المختارة سمات أخرى اشترك فيها أكثر من فيلم:

الأفلام الأولى لمخرجيها ومخرجاتها:

يلحظ أن الكثير من الأفلام التي اخترتها بصفتها أفضل أفلام الألفية الجديدة هي الأفلام الروائية الطويلة الأولى لمخرجاتها ومخرجيها وهي أفلام: عين شمس، ويوم الدين، وبلاش تبوسني، وتلك الأيام، وفوتوكوبي، وورد مسموم، وباب الوداع، وأخضر يابس، وأوقات فراغ، وهرج ومرج، وعشم، وأحلى الأوقات، وزهرة الصبار، والخروج للنهار، والخروج من القاهرة، ولا أحد هناك (ومعظمها إنتاج مستقل بميزانيات ضئيلة).

الإعداد للفيلم:
لا يكتفي معظم المخرجين الجدد باختيار الممثلين واختبارات الكاميرا، بل يديرون ورشا للإعداد للفيلم، تشمل إعدادا للممثل، وتحضير كل ما يلزم من ملابس وديكور واختيار أماكن تصوير ... الخ. فعلى سبيل المثال، تحدثت هالة القوصي عن الإعداد لفيلم زهرة الصبار، إذ قضت هي وفريق عملها شهورا طويلة فى مرحلة الإعداد، التى شملت بروفات يومية مع الممثلين، تلقوا فيها تدريبات أداء وتدريبات حركية، ونفسية على يد مدربين متخصصين، إلى جانب إعداد كل ما يخص الفيلم من اختيار موقع إلى ديكور وملابس. ومن تجربتي الشخصية في التمثيل في فيلم عشم، أدارت ماجي مرجان ورشا للارتجال مع الممثلات والممثلين وكذلك للأداء. وحتى مع كبار الممثلين يحرص بعض المخرجين الجدد على لقاءات للإعداد للعمل. يقول تامر العشري مخرج فيلم فوتوكوبي" :إدارة الممثل ليس بالأمر الهين، لكن تحضيرات ما قبل التصوير، والجلسات المنفصلة مع طاقم العمل تساعد على تقارب وجهات النظر، وبالتالي تسهل إدارة موقع التصوير. حرصت منذ البداية على إجراء مقابلات عديدة، ليس فقط مع الممثلين، ولكن أيضًا مع مصممة الملابس ناهد نصر الله، ومدير التصوير محمد عبد الرؤوف، ومهندس الديكور علي حسام،

---

[8] بنازير مجدي. المخرج الكبير هاني جرجس: "والدي المنتج الكبير "فوزي جرجس" وأرفض ربط الفن بالأخلاق والدين". مجلة سحر الحياة. 27 ديسمبر 2017

https://www.se7ral7ya.com/2017/12/hany_27.html

والمسؤولين عن الماكير وتصفيف الشعر".[9] ويقول إن التحضير للفيلم استغرق أكثر من سنتين ونصفا[10]. وأحمد عبد الله السيد يقول إنه حضّر لفيلم ميكروفون بإدارة ورشة عمل جمعت بين الفنانين الشباب أصحاب القصص الحقيقية التي بُني عليها الفيلم.

الترتيبات الإدارية:

ومن هذه الملامح عدم الخضوع للترتيبات الإدارية التقليدية في صنع الأفلام. ففيلمي أخضر يابس وعين شمس مثلا لم يحصلا على تصريح بالتصوير. يقول المخرج محمد حماد: "لم يحصل الفيلم على تصاريح للتصوير، ولم يعرض السيناريو على الرقابة لاستخراج تصريح أو موافقة الجهات الأمنية وذلك بشكل أساسي لأننا لم يكن لدينا شركة إنتاج للقيام بكل هذا وكان جزء من المغامرة أن ننزل للشارع بدون أي حماية لكن كان لدينا تصميم على صنع الفيلم".

عنصر التمثيل:

سبق أن أشرنا إلى مشاركة بعض أقرباء ومعارف المخرجين الجدد في إنتاج أفلامهم، لكن هذه الإسهامات لم تقتصر على الإنتاج، فمثلا شارك في تمثيل فيلم أخضر يابس مجموعة من أصدقاء المخرج محمد حماد وأقاربه غير المحترفين الذين اقتنعوا بالفكرة وتحمسوا له.، وقال المخرج: "من بداية كتابة الفيلم كان لدي قناعة بأن جميع الممثلين لازم يكونوا بيظهروا على شاشة السينما لأول مرة لذلك استغرقنا وقتا طويلا في تجارب الأداء وفي النهاية استقريت كمخرج على أفراد من أصدقائي وعائلتي من اللي شوفت فيهم إمكانية القيام بالأدوار رغم عدم احترافهم التمثيل". وكان من بين المشاركين بالتمثيل والد ووالدة المخرج وحموه[11]، كما شاركته في العمل زوجته، خلود سعد التي تولت الإنتاج الفني للفيلم، ومدير التصوير محمد شرقاوي، وعائلته وأصدقاؤه، من بينهم الروائي أحمد العايدي.[12]

ومن ملامح الكثير من هذه الأفلام أن الممثلين الرئيسيين ليسوا نجوم شباك، فهم –على موهبتهم- من المحترفين غير المعروفين أحيانا أو من ممثلي وممثلات المسرح، لاسيما المسرح المستقل، وأحيانا يكونون أشخاصا لم يسبق لهم التمثيل، مثل راضي جمال بطل فيلم يوم الدين و د. آمال عبد الهادي في فيلم

---

[9] أمل مجدي. حوار في الفن- المخرج تامر عشري يتحدث عن إقناع محمود حميدة بـ "فوتوكوبي" والشغف بـ أصغر فرهادي.. الممثل المفاجأة. موقع في الفن. 3 أكتوبر 2017
https://www.filfan.com/news/details/72982

[10] حوار: نجلا أشرف. تامر عشري مخرج فيلم "فوتوكوبي": حدوتة مصرية بتقاوم موت الإبداع في السينما. موقع سينما 19/12/2017.360 .

https://www.cairo360.com/ar/article/%D9%81%D9%86-%D9%88%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9/%D8%AA%D8%A7%D9%85%D8%B1-%D8%B9%D8%B4%D8%B1%D9%8A-%D9%85%D8%AE%D8%B1%D8%AC-%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85-%D9%81%D9%88%D8%AA%D9%88%D9%83%D9%88%D8%A8%D9%8A-%D8%AD%D8%AF%D9%88%D8%AA%D8%A9-%D9%85%D8%B5/

[11] تحرير أحمد حسن. المخرج محمد حماد: فيلم (أخضر يابس) محاولة لاكتشاف الوقت القاهرة (رويترز (26 نوفمبر 2017

https://ara.reuters.com/article/entertainmentNews/

[12] فاطمة لطفي . أخضر يابس".. فيلم عن الوقت والحزن والفرص الضائعة. موقع زحمة. 31 أكتوبر 2017.

https://zahma.cairolive.com/

باب الوداع، والناقدة نبيهة لطفي في فيلم عين شمس، وأبطال فيلم أوقات فراغ، وفيلم زهرة الصبار كان معظم ممثليه من الشباب، باستثناء منحة البطراوى، وعارفة عبدالرسول، وزكى فطين عبدالوهاب.

سينما المؤلف:

تنتمي معظم الأفلام المختارة هنا إلى سينما المؤلف Film Auteur التي تعني ارتقاء المخرجين إلى مكانة المؤلفين والفنانين الذين يتمتعون بالرؤية الفنية، وهو مفهوم ظهر في فرنسا في خمسينيات القرن العشرين وتبنته مجلة كراسات السينما الفرنسية. وطبقا لرأى المتحمسين لسياسة المؤلف أمثال فرانسوا تريفو وجاك ريفيت، فهولاء المخرجين المؤلفين عكس المخرجين الآخرين الذين قد يكونون حرفيين ولكنهم ليسوا مُلهمين. ويعني مفهوم سينما المؤلف أن السينما ليست وسيطا لقص حكايات ولكنها وسيط لتوليد الأفكار، لذلك يستحق مخرجو سينما المؤلف مقارنتهم بالمفكرين لا بالفنانين فحسب. ويقول الفيلسوف جيل دولوز إن المخرجين المؤلفين يبتدعون لغة إشارة طازجة خاصة بهم لأنهم يحتاجون إليها للتعبير عن رؤية خاصة، وكذلك قال إن "الفيلم هو بناء جملة جديدة" وإن "الإشارات تتجاوز اللغة وتتفوق عليها" وسواء كان المخرج تجاريا أو مستقلا، طليعيا أو يتبع نظام أفلام النوع التقليدية، فإن المهم هو كيف يعبر عن خصوصيته.[13]

الأفلام التي اخترتها هنا وتتبع سينما المؤلف إما كتبها المخرجات والمخرجون خصيصا للشاشة، أو شاركوا وشاركن في كتابة السيناريو، وهي: لا أحد هناك، وعين شمس، وليلة سقوط بغداد، ويوم الدين، وبلاش تبوسني، وزهرة الصبار، وأخضر يابس، واشتباك، وباب الوداع، وعشم، والخروج للنهار، والخروج من القاهرة، وميكروفون، ومواطن ومخبر وحرامي، وكونشرتو في درب سعادة، وبعد الموقعة. حتى المأخوذ منها عن روايات وهي أفلام ورد مسموم (عن رواية لأحمد زغلول الشيطي)، وعصافير النيل (عن رواية لإبراهيم أصلان) وتلك الأيام (عن رواية لفتحي غانم) كتب لها مخرجوها السيناريو، وفيلم أحلى الأوقات عن قصة بقلم مخرجته هالة خليل وفيلم هرج ومرج عن قصة لمخرجته نادين خان. وترجع أهمية مشاركة المخرجة أو المخرج في عنصر السيناريو بالذات إلى أنه النقطة التي يبدأ منها الفيلم، وتحمل الأفكار، التي تؤكدها اللغة السينمائية.

كسر الحواجز بين الروائي والتسجيل:

هذه السمة مشتركة بين بعض الأفلام المختارة هنا، وهي إما عن طريق التصوير في مواقع يسجلها الفيلم، مثل ورد مسموم الذي صور شوارع منطقة المدابغ الغارقة في مياه صرف دبغ الجلود، وميكروفون الذي صور في شوارع الإسكندرية، ويوم الدين الذي صور في مستعمرة الجذام وعدة مواقع تنقل بينها بطله في رحلته، ولا أحد هناك الذي سجل لقطات في ليل القاهرة، وبلاش تبوسني الذي ينطوي داخله على فيلم تسجيلي عن القبلات السينمائية، أو إدراج عناصر تسجيلية فعلا في السرد الروائي مثل فيلم عين شمس الذي أدرج مشاهد تسجيلية من حرب الخليج ومظاهرات في القاهرة.

صعوبة الوصول للجمهور:

واجهت هذه الأفلام أيضا صعوبة في الوصول للجمهور، وعن ذلك تقول هالة القوصي:"مع قلة الموارد المادية للإعلان والتسويق للفيلم، لا يصل لجمهور كبير. وهناك من المشاهدين من ينتظر تحميل

---

[13] تونى ماك كيبين ترجمة: ممدوح شلبى . نظرية سينما المؤلف ودور مجلة "كراسات السينما" . موقع عين على السينما. 14 أبريل 2013.
http://eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=56&nwsId=1169

الفيلم على الإنترنت لمشاهدته." .[14]وهو كلام ينطبق على غير ذلك من الأفلام الفنية التي لا تحمل ملامح السينما التجارية التقليدية.

يرى الناقد أحمد حسونة أن وجود دار عرض مثل "زاوية" كأول "Art house cinema" في مصر تقوم بعرض الأفلام المستقلة ذات المستوي الرفيع مثل فيلم الخروج إلي النهار لهالة لطفي، الذي لا يجد فرصة له في دور العرض التقليدية، أو إعادة عرض بعض الأفلام المستقلة التي لم تستطع الصمود في دور العرض لمدة طويلة مثل هرج ومرج لنادين خان، ساعد على إكمال المنظومة التي تحتاجها السينما المستقلة في مصر، والتي في حاجة دائمة إلى المزيد من جهات التمويل والإنتاج والتوزيع ودور العرض حتى يتعاظم وجودها في مصر، ويرى أن من أسباب أزمة ما يسمى بالسينما المستقلة: "إن السينما المستقلة ليست حركة فنية بالمعنى المتعارف عليه، إنما هي حركة براجماتية إن جاز هذا التعبير. إذ أن الهدف منها هو تذليل الصعوبات والمعوقات التي تقف حائلا أمام صانع الفيلم ومحاولة تقديم إبداعه، دون الخضوع لشروط السينما السائدة" ... فهي ليست حركة مثل الدوجما أو السينما الألمانية الجديدة، أو السريالية، فلم يصدر بيان عن صانعي الأفلام يحدد ملامح الحركة، ولم تكن مجموعة واحدة، إنما مؤلفة من أفراد أو مجموعات صغيرة، تختلف رؤاهم الفنية و موضوعاتهم، و كان هناك عدة محاولات لتجميع السينمائيين المستقلين تحت مظلة واحدة، ولكن جميع المحاولات باءت بالفشل" [15]

والآن سأقدم الأفلام التي اخترتها. سأبدأ بتقديم المخرجات والمخرجين الجدد اللاتي والذين تشكل أفلامهن وأفلامهم علامات فنية في مسار السينما المصرية، ثم أقدم بعد ذلك المخرجات والمخرجين المخضرمات والمخضرمين اللاتي والذين استمروا واستمررن في العمل من العقود السابقة وشكلت أفلام لهن ولهم في الألفية الجديدة علامات فنية.

أ: المخرجات والمخرجون الجدد

سأعرض هنا الأفلام التي تشكل علامات على طريق السينما المصرية من صنع المخرجين الجدد الذين دخلوا صناعة السينما في الألفية الجديدة. لا يعني عدم اختياري لبعض الأفلام أنها رديئة، فالكثير منها افلام جيدة الصنع على اختلاف أجناسها، لكني أرى أنها –على جودتها- لن تشكل علامات أو ليست باكتمال غيرها من الأفلام التي رأيت أنها تشكل علامات. ومن هذه الافلام جيدة الصنع افلام حققت نجاحا جماهيريا، مثل مجمل افلام مروان حامد، أو فيلم سهر الليالي لهاني خليفة أو فيلم هشام الشافعي احنا اتقابلنا قبل كدة وفيلم أحمد علاء الديب الحفلة وهذا على سبيل المثال لا الحصر، لكن المسألة نسبية تماما، فقد وجدت أفلاما أكثر جودة من وجهة نظري في الفترة الزمنية نفسها.

أما الأفلام التي اعتبرتها علامات ستخلد في تاريخ السينما المصرية -مثلما خلد فيلم المومياء لشادي عبد السلام مثلا دون أن يعني هذا عدم جودة بعض ما عاصره من أفلام- فهي الأفلام التي قدمت افكارا

---

[14]الزهراء عبدالوهاب . هالة القوصي: فيلم «زهرة الصبار» ربط المشاهد بعلاقات ومشاعر الأبطال في غياب الزمن. موقع ولاد البلد. 8 أبريل، 2018

https://heritage.weladelbalad.com/حوار-هالة-القوصي-فيلم-زهرة-الصبار-رب

[15]أحمد حسونة. خواطر وملاحظات حول السينما المستقلة في مصر. موقع ترايبود. القاهرة ٢٠١٥

https://tripodmagazine.net/%D8%AE%D9%88%D8%A7%D8%B7%D8%B1-%D9%88-%D9%85%D9%84%D8%A7%D8%AD%D8%B8%D8%A7%D8%AA-%D8%AD%D9%88%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%AA%D9%82%D9%84%D8%A9-%D9%81/

مبتكرة أو تجديدا في اللغة السينمائية، أو جمعت بين الحسنيين: الابتكار في المضمون والشكل. سأعرض هذه الأفلام مرتبة من الأحدث إلى الأقدم.

لا أحد هناك(2018)

هذا هو الفيلم الروائي الأول للممثل أحمد مجدي، لكن هذه المرة كمخرج. ينتمي الفيلم بامتياز لسينما المؤلف، فأحمد مجدي هو كاتب السيناريو والمخرج ومدير التصوير، كما أنه المنتج بالاشتراك مع صديقيه محمود لطفي ومارك لطفي. الفيلم عن ضياع الشباب في وقتنا الراهن في مدينة القاهرة. يقدم الفيلم أحمد الذي يجد أن عليه مساعدة فتاة لا يعرفها لإجراء عملية إجهاض لأنها حملت خارج إطار الزواج، لكنه لا يملك المبلغ المطلوب، وفي سعيه للحصول على المبلغ يتورط مع مجموعة شباب بقيادة فتاة يبحثون عن سر زرافة مخبأة في حديقة الحيوان بالجيزة. كما يوجد خط آخر يخص تلك الزرافة التي تعيش بعيدا عن ذكر الزراف الذي في الإسكندرية، لكن الزرافة تنجب بدونه، وتموت دون معرفة كيف أنجبت ولا من قتلها. الفيلم فانتازيا (بالذات في جانبه البصري) بقدر ما هو واقعي (في طرحه لاحباطات الشباب ومشكلاتهم وصعوبة التواصل). يقول المخرج إنه أدرج الزرافة في فيلمه لأنه أراد إضافة خط سيريالي ولمسة فانتازية لأحداث الفيلم، كما يقول: "الزرافة تجسد الجمال، والذكور والإناث منها تشبه بعضها، ولا يصدر عنها أي صوت، وهو إسقاط على جيلنا الذي لا يستطع التعبير عن نفسه". تطرق الفيلم لقضية الإجهاض، ويقول المخرج إن السبب أنه لا يوافق على نظرة المجتمع للفتاة التي تحمل دون زواج، وعلى تجريم الإجهاض، فهو يرى الاثنين من حق المرأة. ويقول أحمد مجدي أنه صنع الفيلم لشباب جيله، وإنه أتمه في 27 يومًا..[16]

يقول أحمد مجدي إن فيلمه ينتمي لسينما بصرية أكثر منها أدبية وقصصية، واسم الفيلم "لا أحد هناك" يعبر عن الفراغ النفسي والخوف الذي يعيشه أبطال الفيلم. ويقول إن "اختيار الزرافة تيمة للفيلم، لأنها تعد مرآة للشخصيات، فالزرافة مهددة بالإنقراض ورغم ضخامتها فلا أحد يهتم بها وتموت، وهكذا الإنسانية، وفي نفس الوقت أؤمن بالمعجزة وأن كل شئ ممكن وهذا ينعكس في الأسطورة داخل الفيلم عن الزرافة التي أنجبت دون زواج".[17]

يوم الدين (2018)

هذا هو الفيلم الروائي الطويل الأول لمخرجه ومؤلفه أبو بكر شوقي، الذي أنتجه أيضا بالاشتراك مع زوجته والمنتج محمد حفظي. وهو أول فيلم روائى يتعرض لقضية مرضى الجذام من خلال قصة حقيقية عايشها المخرج أثناء تصويره لفيلم وثائقى فى مستعمرة الجذام بأبو زعبل، وأختار لبطولة الفيلم مريض جذام متعافي هو راضى جمال، الذي مثل شخصية بشاى الذي شفى من مرض الجذام، لكنه لا يزال يحمل آثار المرض فى جسمه، ويعيش فى المستعمرة لم يخرج منها، وحين تتوفى زوجته يقرر البحث عن جذوره فينطلق فى رحلة فى قلب مصر، بصحبة حماره والطفل أوباما، وهو صبى نوبى يتيم متعلق به، ويخرج الاثنان لأول مرة من المستعمرة لاكتشاف الحياة، ليبدأ من هنا فيلم

[16]مروان الطيب. أحمد مجدي عن فيلمه "لا أحد هناك": "للمرأة حق الحصول على طفل غير شرعي". موقع فاريتي. 8 ديسمبر 2018

https://www.masrawy.com/arts/cinema/details/2018/12/8/1475931/أحمد-مجدي-عن-فيلمه-لا-أحد-هناك-للمرأة-حق-الحصول-على-طفل-غير-شرعي

[17]ابتسام أبو الدهب. 10 تصريحات لـ أحمد مجدي عن فيلم "لا أحد هناك".. أبرزها نصائح والده المرفوضة. موقع إعلام دوت أورج. 25 نوفمبر 2018.

https://www.e3lam.org/2018/11/25/370885/

طريق[18] بعد أن استهل سرده بعرض قضيته، حيث يواجه بشاي وأوباما العالم بكل ما فيه من خير وشر. والمخرج باختيار هؤلاء الممثلين غير المحترفين يسير على أحد أهم تقاليد السينما المستقلة التي ظهرت في الألفية الجديدة، بل لقد تفوق بعضهم في أدائه على بعض الممثلين المحترفين المشاركين في الفيلم. وتنتهي رحلة فيلم الطريق.هذا بوصول أبطاله في نهاية المطاف لأسرة بشاي، دون أن يكون الوصول بشيرا بالاستقرار، إذ يعود بشاي وأوباما للمستعمرة لأن الناس خارجها يخافون من بشاي ومرضه ولا يلقونه بقبول حسن.

بلاش تبوسني (2018)

هذا هو الفيلم الروائي الطويل الأول لمخرجه أحمد عامر، وهو محاكاة ساخرة لجزء من واقع السينما المصرية اليوم لكي ينقدها. يحكي الفيلم قصة مخرج شاب يحاول إخراج فيلمه الأول، ويتبقى له مشهد وحيد يجب على البطل فيه تقبيل البطلة، لكنها ترفض ذلك رغم أنها ممثلة إغراء مشهورة. في الوقت نفسه، يحاول صديقه مخرج الأفلام التسجيلية عمل فيلم تسجيلي عن تاريخ القبلات في السينما المصرية. فالفيلم عبارة عن ثلاثة أفلام: الفيلم الأساسي، والفيلم الروائي والفيلم التسجيلي اللذان الذي يصوران داخله.

نجح الفيلم في إلقاء الضوء على ربط الفنانين المصريين بين أفلامهم وحياتهم الخاصة ونظرة المجتمع لهم وعلاقتهم بالدين والله فمثلا تقول النجمة فجر "أنا مستحرمه ابوسه". هذا الربط ظهر بشكل مباشر في أعمال فنية ضمها إطار ما سُمي "بالسينما النظيفة" التي ظهرت في نهاية التسعينات وبداية الألفية الجديدة ويُقصد بها السينما الخالية من القبل ومشاهد التعري. كما طالت سخرية الكاتب والمخرج أحمد عامر الرقابة، ففي أحد المشاهد يستخدم صانعو الفيلم الكثير من الألفاظ الخارجة، لكن مع حجب الصوت، كما تفعل الرقابة بالأعمال الدرامية. كما نجح الفيلم في السخرية من أسطورة منتشرة عن أن الممثلين والممثلات يتبادلون القبلات أمام الكاميرا من خلال حاجز زجاجي بينهما. ويصف عامر فيلمه بأنه "خليط من الروائي والتسجيلي الممزوج بالسخرية"، كما يعترف بأنه تضمن شيئا من المبالغة التي اقتضتها طبيعة التناول الكوميدي غير المباشر للوسط السينمائي.

وعن أسلوبه في توجيه الممثل قال المخرج أحمد عامر: "... كنت أترك مساحات معينة للارتجال للممثلين، فكانت تخرج بعض المشاهد أفضل من المكتوب بالسيناريو، والحقيقة أن حظي كان جيدا لأن معظم فريق العمل كان متميزا في الارتجال."[19]

---

[18] الرحلة هي الموتيفة الرئيسية لفيلم الطريق ... ينبغي أيضا في فيلم الطريق، ألا يكون الطريق مجرد خلفية للدراما، بل هو نفسه ما يحقق تطور السرد الفيلمي .

أحمد عزت موقع إضاءات

https://www.ida2at.com/8-road-movies-unforgettable-journey/

[19] "بلاش تبوسني".. نقد ساخر لسلبيات السينما المصرية. أبوظبي موقع سكاي نيوز ديسمبر 2017

https://www.skynewsarabia.com/varieties/1003527-%D8%A8%D9%84%D8%A7%D8%B4-%D8%AA%D8%A8%D9%88%D8%B3%D9%86%D9%8A-%D9%86%D9%82%D8%AF-%D8%B3%D8%A7%D8%AE%D8%B1-%D9%84%D8%B3%D9%84%D8%A8%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B5%D8%B1%D9%8A%D8%A9

ويرى الناقد أحمد شوقي في الفيلم سمات ثلاث تشكل خصوصيته ، أنه يواجه السياق الفكري المروج لما يعرف بالسينما النظيفة، حيث ترفض الممثلات أداء مشاهد القبلات. ويرى أنه "فيلم لن يغير شيئا من قناعات المتطرفين لكنه صالح لكشف من يدعي الوسطية والتفتح أمام نفسه".. السمة الأخرى، وهي الأهم من وجهة نظره ونظري هي التجديد في الشكل السردي، إذ يقول أحمد شوقي إن الفيلم يستخدم "قالبا لا أذكر حضوره مسبقا في أي فيلم مصري روائي طويل وهو الفيلم التسجيلي الزائف أو ما يُعرف بالموكيومنتري mockumentary" ... وهو فيلم روائي يتم تصويره وإخراجه بطريقة الفيلم التسجيلي، ليعطي مشاهده شعورا بأنه يشاهد عملا وثائقيا عن موضوع حقيقي، بينما الموضوع برمته من وحي خيال المؤلف. لا شبهة خداع بالطبع فالجمهور يعرف أنه يشاهد فيلما خياليا، لكنه شكل ذكي يخلق مزيدا من التفاعل مع الحكاية، ويسمح بهامش من الحرية لأن يدرج صانع الفيلم مقابلة مثلا أو مادة أرشيفية أو غيرها من العناصر المميزة للفيلم التسجيلي". كما يرى أن المخرج أتقن توظيف العناصر التسجيلية مثل عناوين الصحف والبرامج التلفزيونية .والسمة الثالثة التي يراها أحمد شوقي للفيلم أنه حقق حلم التواصل مع الجمهور العادي فوقف في "نقطة وسط بين الأفلام التجارية التي لا تهدف إلا لتحقيق المتعة اللحظية بأي وسيلة، والأفلام الفنية التي صارت صفة مقترنة بالجهامة والبطء والانعزال عن المشاهد البسيط".[20]

ورد مسموم 2018

الفيلم عن رواية "ورود سامة لصقر" للكاتب أحمد زغلول الشيطي، وهو الفيلم الروائي الطويل الأول لمخرجه أحمد فوزي صالح، وقد صور في منطقة المدابغ بالقاهرة التي سبق للمخرج تصويرها في فيلمه الوثائقي "جلد حي". يحكي الفيلم عن علاقة فيها حميمية غريبة بين تحية، عاملة النظافة الشابة وأخيها الوحيد صقر العامل بالمدابغ، فهي تحمل له الغداء يوميا إلى مكان عمله وتبحث عنه إن لم تجده لكي يتناول طعامه، وتظل تراقبه وهو يأكل، أو يرتدي ملابسه، بالإضافة إلى أنها تغار عليه بعد أن عرفت إنه يحب، وفي النهاية تقاوم بشراسة فكرة سفره إلى إيطاليا على واحد من "مراكب الموت"، لكن صقر يبدو متمردا وصامتا وغير مبالٍ بحب واهتمام تحية به، وهو لديه علاقات أخرى لا تتمتع تحية بمثلها، فله أصدقاء وفتاة يحبها.

استخدم المخرج الكاميرا المحمولة فوق الكتف لتبدو الأحداث بعين الشخصيات التي تتحرك في شوارع المنطقة المليئة بالمياة القذرة، ويقول المخرج أنه لا ينقل الواقع، بل يستوحي المكان مبتكرا مدابغ موازية للواقع[21]،

يقول المخرج في لقاء مصور بالفيديو معه أنه ينتمي لسينما جديدة تكسر الحواجز بين الأنواع السينمائية، فهو يخلط التسجيلي بالروائي دون حرج، ويقول إن كل من ظهر بالفيلم من عمال وسكان هم ناس حقيقيون من المكان، عدا الممثلين الأربعة. والمكان بطل في الفيلم، وهو وحش يأكل الناس ببطء. وعلى أهمية البعد الاجتماعي للفيلم إلا أنه يرى الفيلم خطابا سينمائيا بالدرجة الأولى مع وجود الخطاب

---

[20]أحمد شوقي. "بلاش تبوسني".. فيلم مغامر تحتاجه السينما المصرية. موقع في الفن ، 3 مارس 2018

https://www.filfan.com/news/details/82295

[21]سعاد أبو غازي. حياة عادية بلا يأس ولا أمل في "ورد مسموم". موقع عين على السينما. 30 إبريل 2019

http://eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=30&nwsId=7305

شهاب الخشاب. ورد مسموم أو السينما في مكان مفترس. موقع ميديا إن بورتال

https://www.medinaportal.com/poisnousroses/

الاجتماعي المؤدي للهجرة في الخلفية، كما يقول إن فيلمه عن امرأة الأحياء الفقيرة وكيف تفكر، وإن ذهنيتها مرتبطة برجل، أي رجل، حتى لو كان عضم في قفة؛ لذلك ركز على الأخت وعلاقتها بالأخ وأهمل تفاصيل خلفيات الأخ ولماذا يريد الهجرة وعلاقته بحبيبته.[22]

وعن كواليس تصوير الفيلم قال المخرج إنهم كانوا يتنقلون فى شوارع منطقة المدابغ بمصر القديمة لتصوير الفيلم، بواسطة عربة كارو حاملين عليها المعدات وطاقم العمل، حيث كانت العربة تتحرك فى الشارع الرئيسي الذى يُسمى "شارع المية"، وذلك نسبة للمياه التى تغمر أرضيته، وأضاف أن المصورين واجهوا صعوبة كبيرة.[23]

زهرة الصبار (2017)

هذا هو الفيلم الروائي الطويل الأول لمخرجته هالة القوصي. لا يهتم الفيلم بحدث بل بالشخصيات وما يربطها من علاقات ومشاعر، فالحدث بسيط، تطرد عايدة وسميحة من منزلهما لعجزهما عن دفع الإيجار، فتخرجان بصحبة نبات الصبار الذي تربيانه في شرفتهما. يجد نبات الصبار مأوى في الأرض الذي أعاد جارهما الشاب زراعته فيها، أما هما فتبدآن رحلة بحث عن أماكن استضافة لدى معارف تفجر ذكريات عن علاقات من الماضي، علاوة على العلاقة الجميلة التي ربطتهن بالجار الشاب الذي ساعدهن.

قالت هالة القوصى إن سبب اختيار اسم زهرة الصبار أن "الفكرة الأساسية التى كنت أرغب فى أن تصل من خلال فيلمى أن سكان القاهرة تحديدا لابد أن يمتلكوا فضيلة الصبر، وأن يقلصوا احتياجاتهم مثل نبتة الصبار التى تستطيع أن تعيش فى أى مناخ، مهما كان صعبا"، كما قالت إن فكرة الفيلم قائمة على نشأة صداقة بين ثلاثة أجيال مختلفة.[24]

يتميز أسلوب الفيلم بكثرة استخدام الفلاش باك وأحلام اليقظة التي تكاد في كثير من الأحيان أن تكون كوابيس يقظة. تقول المخرجة عن كثرة استخدام الفلاش باك: "إن أدمغتنا تعمل على 3 مستويات مختلفة حيث نعيش الواقع، وفي نفس الوقت نتذكر الماضي، كما نتطلع إلى المستقبل في نفس اللحظة، وأؤكد أنه لا يمكن فصل المستويات الثلاثة عن بعضهم بشكل قاطع، ومعنى ذلك أن أي لحظة هي خليط من الثلاثة مستويات ولكن بدرجات متفاوتة". أما أحلام اليقظة فتقول عنها: "في الظروف الصعبة، وفي لحظات الشدة، يفرغ العقل الضغوط في صورة أحلام أثناء النوم، أو أحلام يقظة؛ ليستطيع الاستمرارفي حياته. وفي فيلم "زهرة الصبار "تمر شخصيات الفيلم بظروف صعبة. فمن الطبيعي أن تنتابهم موجات من أحلام اليقظة، حيث يحلمون بأشياء مختلفة ويشطحون بخيالهم إلى عوالم أكثر رحابة.".[25]

---

[22] مقابلة مع المخرج المصري أحمد فوزي صالح عن فيلمه ورد مسموم - مهرجان روتردام
https://www.youtube.com/watch?v=pb3XSWsHBUw

[23] ريهام جودة. مخرج «ورد مسموم»: صورنا الأحداث فى مصر القديمة.. وتنقلنا على «كارو» لنقل المعدات المصري اليوم 20-11-2018 .

https://www.almasryalyoum.com/news/details/1344699

[24] ريهام جودة. هالة القوصى: «زهرة الصبار» مغامرة راهنت عليها لتقديم فيلم مختلف. المصري اليوم **21-03-2018** .

https://www.almasryalyoum.com/news/details/1272962

[25] الزهراء عبدالوهاب . هالة القوصي: فيلم «زهرة الصبار» ربط المشاهد بعلاقات ومشاعر الأبطال في غياب الزمن. موقع ولاد البلد. 8 أبريل، 2018

فوتو كوبي 2017

نادرا ما يكون المسنون أبطال فيلم مصري، وقد قدم تامر عشري في فيلمه الروائي الأول أول فيلم يتناول المسنين في الألفية الجديدة في إطار نوع الفيلم الاجتماعي. بطل الفيلم محمود رجل متقاعد يملك محلا صغيرا لطباعة وتصوير المستندات ويعيش وحيدا بلا عائلة. يتعلق قلب محمود بجارته المسنة صفية التي تعيش وحيدة أيضا بعد أن مات زوجها وسافر ابنها للعمل بالخارج. يسيطر على محمود هاجس الموت؛ فينشغل بقضية انقراض الحيتان والديناصورات ويتابع صفحة الوفيات، لكنه يستعيد حبه للحياة حين يصر على الزواج بصفية، ويتحقق له حلمه بمساعدة الشباب من أبناء الحي. اعتمد الفيلم على سيناريو محكم ومثل حياة المسنين تمثيلا صادقا، يرى الناقد محمود عبد الشكور أن الحوارات الطويلة أضرت بالفيلم لأنه في الأساس فيلم مشاعر تاهت في زحمة الحوارات. كما لم يعن الفيلم بتعريفنا بتواريخ الشخصيات، لماذا مثلا لم يتزوج محمود فوتوكوبي، ولماذا أعجب بصفية بالذات؟ كما يعيب على التمثيل الاهتمام بالشكل الخارجي للمسنين دون الاهتمام بالمشاعر الداخلية للشخصيات، التي نادرا ما كانت تظهر من خلال النظرات والإيماءات.[26]

أنا شخصيا لا أتفق مع الزميل محمود عبد الشكور، فنحن لسنا بحاجة لأن نعرف عن الشخصيات أكثر مما يعرفنا به الفيلم، وأنا شخصيا تقبلتهما كما هما هنا والآن. وأعجبتني شخصيات الشابين الإفريقيين اللذين يترددان لاستخدام الإنترنت، وكيف يتقبلهما محمود في مجتمع لا يتقبل المختلفين، سواء في اللون أو العرق أو السن، وهذه من أهم رسائل الفيلم: تقبل الآخر. حقا، كان السرد البصري بسيطا، لكنه كان مناسبا لبساطة الشخصيات، كما كان الإيقاع المتمهل مناسبا لتمثيل المسنين.

أخضر يابس(2016)

أخضر يابس هو الفيلم الروائي الأول للمخرج محمد حماد، وهو يمزج ما بين الهموم الاجتماعية الناجمة عن التمسك بتقاليد الطبقة الوسطى، وبين هموم نساء الشريحة البسيطة من هذه الطبقة بشكل خاص. إيمان فتاة ثلاثينية، من الطبقة المتوسطة المهمشة التي تقارب على الاختفاء، تعمل في محل لبيع الحلويات في إحدى ضواحي القاهرة، تعيش برفقة أختها الصغرى نهى المقبلة على الزواج، والتي تعولها شقيقتها الكبرى ماليا، يقطنان في منزل يكاد لا يدخله نور الشمس بجوار إحدى محطات مترو الأنفاق. لا تتحدث إيمان إلا عند الضرورة، وتظهر طيلة الفيلم بكتفين معقوفين ووجه شاحب خالٍ من مساحيق التجميل، وملابس محافظة. يدفعها تمسكها بالتقاليد إلى بذل محاولات كثيرة ومنهكة لإقناع أحد أعمامها الثلاثة بمقابلة عائلة الشاب المتقدم لخطبة أختها الصغرى، وتفشل جهودها بسبب التحول الذي طرأ على هذه الطبقة فلم تعد تقوم بواجبها في حماية البنات وتوفير واجهة اجتماعية لهن عند الزواج. لم يلجأ حماد إلى موسيقى تصويرية لخدمة عناصر عمله السينمائي، بل استعاض بمؤثرات صوتية، مثل أزيز عربات مترو الأنفاق وضجيج الشارع وهدوءه في نهار وليل القاهرة التي بدت "ميتة" في الفيلم.

---

https://heritage.weladelbalad.com/حوار-هالة-القوصي-فيلم-زهرة-الصبار-رب

[26] محمود عبد الشكور. "فوتوكوبي" .. فكرة عظيمة ومشكلات أعظم! موقع شروق نيوز. 28 ديسمبر 2017.

https://www.shorouknews.com/columns/view.aspx?cdate=28122017&id=e78cd097-98c2-4933-93e2-fbeacef6ef5b

الوقت في هذا الفيلم بطل رئيسي تدور حوله كافة العناصر الأخرى. فالطريق الذي تسلكه إيمان يتخذ أبعادا أكثر عمقا من كونه مجرد طريق يومي، فهي تقف مرات عديدة على جسر أعلى قضبان المترو للنظر إلى الأفق البعيد الذي يبدو ضبابيا، بوتيرة تأملية بطيئة قصدها حماد، وتظهر جلية في تحركات سلحفاة تشارك إيمان غرفتها، والتي تمعن الأخيرة النظر إليها من وقت لآخر، كما يظهر في اللحظات الصامتة التي تنظر فيها بعين سارحة إلى قصارى النباتات التي ترعاها. إيمان تصل مبكرا إلى انقطاع الدورة الشهرية مما يقطع أملها في الزواج والإنجاب، وهي التي تسعى لإنجاح زيجة شقيقتها الصغرى نهى. تبكي إيمان وتغضب لما آل إليه حالها، وتتخذ فعلا عنيفا بعد عودتها للمنزل من العيادة، بأن تفض غشاء بكارتها بيدها. يختتم حماد تجربته الطويلة الأولى، بلقطة تجمع بين الأختين، كل في غرفتها، إيمان بملابس ذات ألوان غامقة، تغلق عليها نافذة غرفتها، لتغيب الشمس عنها، بينما تجلس نهى الصغرى في غرفة أخرى بملابس زاهية، حيث ينبعث صوت التلفزيون من مكان ما، وهي تقلم أظافر قدميها بعادية شديدة. في مشهد ينتهي معه الفيلم، وينقطع سير الحكاية.[27]

وقال المخرج المصري محمد حماد عن فيلمه أخضر يابس: "الوقت هو الفكرة الرئيسية في أخضر يابس، والفيلم محاولة لاكتشاف الوقت وما يفعله فينا نحن البشر... والإيقاع البطيء هو إيقاع ما يدور داخل إيمان ووجهة نظرها في الحياة. لم يكن هدفي أن أطرح كيف ننظر نحن إلى إيمان بل أردت أن أعرض كيف تنظر هي للحياة."[28]

اشتباك (2016)

هذا هو الفيلم الروائي الثاني الذي أخرجه كاتب السيناريو محمد دياب، وهو فيلم سياسي بامتياز عن صراع السلطة مع المجتمع المدني وصراع فصائل المجتمع المدني مع بعضها البعض، ويتميز منها فصيل الإسلام السياسي والفصيل المناوئ له. يحشد محمد دياب نحو 25 شخصية من المصريين داخل إحدى شاحنات شحن المجرمين، هذه الشخصيات المختلفة تمثل الاتجاهين، اتجاه الإخوان المسلمين وأنصارهم، والاتجاه الآخر الرافض لهم، وبين هؤلاء وأولئك، السلطة البوليسية القمعية التي لا تفرق بين الاخوان وغيرهم، ولا تستثني كل من يبدي تعاطفا من الزاوية الإنسانية مع المعتقلين بما في ذلك عساكر السلطة من المجندين البؤساء.

أحداث الفيلم جميعها تجري داخل عربة الترحيلات، من شبابيكها نطل على الخارج، وعبر بابها فقط تدخل الكاميرا وتخرج، ومكان التصوير واحد، مما يحتاج إلى عبقرية سيناريو تنقذ الفيلم من الرتابة، وهو ما تمكن منه اشتباك باقتدار[29]؛ فداخل هذه الشاحنة المصفحة التي تستخدمها قوات الأمن المركزي في مصر، ستندلع الخلافات والاشتباكات بين أفراد هذا الخليط المتنافر المضطرب. وبينهم وبين قوات الأمن التي تحبسهم داخل هذه المصفحة التي تسير في أكثر الأوقات صعوبة عندما كانت الاشتباكات العنيفة تدور في شوارع

---

[27] فاطمة لطفي .أخضر يابس".. فيلم عن الوقت والحزن والفرص الضائعة. موقع زحمة . 31 أكتوبر 2017

https://zahma.cairolive.com/

[28] تحرير أحمد حسن. المخرج محمد حماد: فيلم (أخضر يابس) محاولة لاكتشاف الوقت القاهرة (رويترز (26 نوفمبر 2017

https://ara.reuters.com/article/entertainmentNews/

[29] طارق خميس. فيلم اشتباك: الثورة المصريّة في "عربة ترحيلات". موقع عرب 201748-8- 9 .

https://www.arab48.com/فسحة/بصر/شاشة/2017/08/09/

القاهرة بين الاخوان والجماعات الاسلامية المسلحة من جهة، وقوات الأمن المركزي والجيش من ناحية أخرى. ويلتقط سيناريو الفيلم بذكاء، الكثير من التفاصيل الإنسانية البسيطة التي تمنح الشخصيات هوياتها، وتقرب تدريجيا بين الطرفين من خلال الحس المشترك بالقمع الواقع على الجميع. تتجه المصفحة التي تحمل هؤلاء جميعا الى وجهة غير محددة، ثم تتوقف وسط الاشتباكات العنيفة التي تندلع خارجها وما ينجم عن ذلك من تعرض المحبوسين داخلها للاختناق والموت والإصابة بالأزمات الصحية دون أي استجابة من جانب قوات الأمن.[30]

وأنا أرى أن حصر الأحداث في هذا المكان الضيق استعارة للوطن حين يصير سجنا، فهو ليس مثل فيلم "بين السماء والأرض" لصلاح أبو سيف مثلا، حيث المصعد الذي حبست به الشخصيات طوال مدة الفيلم مجرد وسيلة لعزلهم لاختبار تفاعلاتهم مع بعضهم البعض في هذه الأزمة، بل ركز فيلم اشتباك في هذا المكان الضيق كل الصراع السياسي الدائر على أرض الوطن. رأي الناقد كمال رمزي يؤكد رؤيتي، فهو يرى أن الفيلم "يقدم عرض حال بلا تفسير أو تحليل، لكنه يعبر محذرا متخوفا تجاه عربة مضطربة لا أحد يعرف مصيرها".[31]

يعترف المخرج أن الفيلم عرض دون أي حذف، لكنه مستاء للعبارة المكتوبة على الشاشة في بداية الفيلم: "بعد ثورة 30 يونيو قامت جماعة الإخوان باشتباكات دامية لمنع الانتقال السلمي للسلطة". يقول المخرج إن الرقابة فرضت عليه هذه العبارة بصياغتها المنحازة ضد الإخوان المسلمين، لكن المنتج محمد حفظي يقول إن العبارة وضعت بالتوافق مع الرقابة دون أي فرض.[32]

باب الوداع(2016)

هذا هو الفيلم الروائي الأول للمخرج كريم حنفي، وهو فيلم فلسفي عن قضية الموت. الفيلم عن بيت تعيش فيه أم وابن وجدة. الابن لم يفارق منزله أبدا، لكن ملاكا يتنبأ له بأنه سيرحل عن هذا البيت. الابن يشعر بالذنب تجاه أمه الحزينة التي عاشت حارسة عليه وقد أخذ جمالها الان في الذبول، فتدخل في دوامة أحلام مؤلمة تمهد لرحيل ابنها الوحيد، وتتعلم منها قبول الوحدة، فتفتح له الباب ليبدأ رحلته الطويلة إلى نفسه.
قال المخرج إن الفيلم يمثل تجربة خاصة؛ لأن عائلته شهدت الكثير من الوفيات لذا أراد أن يعكس حالة الحزن والاغتراب والاشتياق من خلال هذا الفيلم. وقال إن الفيلم تجربة بصرية وليس تجاريا، لافتا إلى أن الفيلم يعتمد بالأساس على تعبيرات الوجه فقط.[33]. وأضاف المخرج أن هذا الفيلم عن رحلة الإنسان إلى

[30]أمير العمري. نظرة قاسية للواقع المصري في فيلم "اشتباك". موقع عين على السينما. كان: 16 مايو 2016
http://eyeoncinema.net/Details.

[31]كمال رمزي. اشتباك. في: 90 فيلما مصريا: نظرة نقدية. الهيئة الهامة لقصور الثقافة. سلسلة آفاق السينما (رقم 96). القاهرة، 2019. ص: 229-227.

[32]ريهام جودة وهالة نور . مخرج «اشتباك» يتهم الرقابة بـ«فرض عبارة تهاجم الإخوان».. والمنتج: تمت بالتوافق. المصري اليوم-07-28 . 2016

https://www.almasryalyoum.com/news/details/985281

[33]محمد الحكيم: مؤلف ومخرج ''باب الوداع'' : الفيلم مختلف وخارج الإطار التجاري في السينما. موقع مصراوي. 18 نوفمبر 2014.

https://www.masrawy.com/arts/cinema/details/2014/11/18/390855/

نفسه وصراعه مع الخوف الذي يمنعه من أن يتبع نداء قلبه، وعن الخوف من الرحلة ذاتها ومن الطريق ومن السفر.[34]

أما الناقد كمال رمزي فيراه أقرب إلى أجواء الأحلام، بدرجات الأبيض والأسود، المنساب بنعومة وهدوء المعتمد على لقطات طويلة، الخالى من الحوار، وأنه لا يحكى حكاية بقدر ما يعبر عن حالة شجن تتعلق بحالة الفراق، الرحيل، وهو لا يروي حكاية ولكنه تأملات في هذه الحالة[35]. ويرى الناقد ممدوح حمدتو أن كريم حنفي يحاكي تاركوفسكي حرفيا في فيلمه باب الوداع، وأن جميع كادراته منقولة حرفيا من أفلام تاركوفسكي[36]

---

[34]علا الشيخ : 16 فيلم صامت في مهرجان القاهرة السينمائي: باب الوداع».. السينما تستعين بالراديو. موقع إمارات اليوم. نوفمبر 2014

https://www.emaratalyoum.com/life/four-sides/2014-11-16-1.728552

[35]كمال رمزي: باب الوداع. موقع شروق نيوز. 8 ديسمبر 2015.

https://www.shorouknews.com/columns/view.aspx?cdate=08122015&id=314ed7b2-9f29-4b66-a6e8-1b019bd0a0e0

[36]ممدوح حمدتو، كيف تأثر فيلم "باب الوداع" بأفلام تاركوفسكي. موقع عين على السينما. 29 مايو 2016
http://eyeoncinema.net/Details

هرج ومرج (2013)

اختارت نادين خان فى فيلمها الروائى الطويل الأول هرج ومرج أن ترسم ملامح عالم مغلق ومنعزل، شخصيات بسيطة محدودة الطموحات، تعيش حياتها يوماً بيوم، وتكاد تكون محاصرة فى دائرة مقفولة لا يمكن أن تبرحها، عالم المهمشين الذين يرتبون حياتهم فيما بينهم، يتحايلون على الرزق، ويخلقون مباهج صغيرة، ولكنهم يفشلون بالقطع فى أن يصنعوا من الهرج والمرج نظاما متماسكا. الصراع فى "هرج ومرج" بين شابين هما زكى ومنير للفوز بالفتاة منال ابنة "كبير الحتة"، وهذا الصراع ليس سوى الوسيلة لرسم ملامح شخصيات ومكان يحاول أن يصنع قانونه بلا جدوى. ولعبة أيام الأسبوع المكتوبة على مساحات سوداء خادعة تماما، فكل الأيام متشابهة إذا كنت خارج الزمن .[37]

يرى الناقد محمود عبد الشكور أن بناء الفيلم واقعى تماما، مع عناية واضحة بالتفاصيل وبحضور المكان وارتباط البشر به، بينما تراه الناقدة صفاء الليثي أقرب إلى مزيج من الفن التجريدي والطبيعي إذ تقول: "الصورة فى "هرج ومرج" كأنها متربة خماسينية تضعنا منذ اللحظة الأولى فى جو عام وأسلوب مميز يسيطر على المشاهد والشخصيات، نحن الآن لسنا فقط فى حى عشوائى ولكنه حى مجرد تماما بلا ملامح واضحة، إنه عالم افتراضى تماما ... يقدم الواقع ليس كما سمى نقديا بالواقعية الجديدة بل يتجاوزها إلى ما يشبه المذهب الطبيعى فى الفن" .[38]

ويتحدث الناقد كمال رمزي عن أسلوب السرد السينمائي في هذا الفيلم فيقول:" حركة الكاميرا ... تتحاشى الحركة السريعة العنيفة ولا تنقض على هذا الوجه أو ذاك. تعتمد على اللقطات المتوسطة أو البعيدة، وأحيانا تظل الكاميرا في مكان مرتفع لترصد برهافة حركة المجاميع المتدافعة من أجل ما يبقيها على قيد الحياة". ويقول أيضا: "المخرجة تتحاشى اللقطة القصيرة وتهتم بالحركة البشرية المتدفقة في الساحة وداخل شقق صغيرة حيث الكادرات الضيقة التي توحي بالحصار والاختناق" كما يشير إلى صوت نعيق الغربان الذي يسمع بين الفينة والأخرى[39]

وقالت نادين خان في لقاء أجرته معها جريدة اليوم السابع: "الفيلم بشكل عام مبني على علاقات من الواقع، لكن هناك مساحة كبيرة من الخيال، فهو يدور في منطقة شعبية لكنها ليست منطقة شعبية واقعية... فهي منطقة معزولة ومهمشة ولها قوانينها الخاصة وأخلاقها الخاصة التي قد تختلف أو تتشابه مع أخلاق آخرين في مناطق أخرى، ورغم هذا النبل فإنهم في لحظة قد يقتل أحدهم الآخر. فكل شخصية لها مبادئ وأخلاق خاصة بها نابعة عن طريقة نشأتها وتأثرها بالواقع الذي تعيش فيه".[40]

عشم (2013)

---

[37]محمود عبد الشكور، فيلم "هرجْ ومرج".. ولعبة الدوائر المغلقة. موقع عين على السينما. 06 يونيو 2013
http://eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=30&nwsId=1260

- [38]مدونة دنيا الفيلم https://donyaal-film.blogspot.com/2013/07/blog-post.html?fbclid=IwAR1NIRMybMo1DU3Hju0i59ZOlIfzMcctQNP-25VspCz2dOQUWXUdHdtZ6Pg .
https://donyaal-film.blogspot.com/2013/07/blog-post.html?fbclid=IwAR1NIRMybMo1DU3Hju0i59ZOlIfzMcctQNP-25VspCz2dOQUWXUdHdtZ6Pg

[39]كمال رمزي. هرج ومرج. في: 90 فيلما مصريا: نظرة نقدية. الهيئة الهامة لقصور الثقافة. سلسلة آفاق السينما (رقم 96). القاهرة، 2019. ص: 244-246.

[40]اليوم السابع، صناع "هرج ومرج" بندوة "اليوم السابع": قدمنا تجربة عن المجتمع المهمش. 13 يونيو 2013

https://www.youm7.com/story/2013/6/12/

هذا هو الفيلم الروائي الطويل الأول لماجي مرجان. يقدم الفيلم ستة نماذج إنسانية بمشاعرها وإحباطاتها، لا يجمعها إلا أنها جميعا تلتقي بعم عشم عرضا في مشوار حياتها، حيث عشم رمز للأمل والرجاء. يقوم السرد على تضفير ست قصص قصيرة معا وهي قصص بسيطة التفاصيل لأشخاص عاديين من مختلف الطبقات أما عشم فهو شاب مصرى على باب الله، تجده دوما فى الشارع، يرتدى أقنعة الشخصيات المحببة لدى الأطفال، ويبيع البالونات. تلتقى الشخوص بالصدفة، دلالة على أننا كبشر أقرب كثيرا مما نتصور، مصائرنا تتقاطع حتى لو لم نفهم ذلك، مثل التقاء نادية ونادين فى الكنيسة، أو عشم وابتسام على الرصيف، أو عشم ورمزى، زوج نادين، فى الشارع، وكلها مصادفات ذكية ومؤثرة، وتم استغلالها دراميا بصورة جيدة جدا. يرى الناقد محمود عبد الشكور أن ماجى مرجان نجحت فى إدارة ممثليها الذين وصل بعضهم الى درجة الإمتياز؛ فالحكايات تؤدى جميعها بالإيماءات والنظرات وحركات الجسد والأيدى، وبأقل قدر من الحوار. الكثير من الممثلات والممثلين وجوه غير معروفة، لكنهم نجحوا في تجسيد الشخصيات حتى بإيماءات صامتة.[41]

ويرى الناقد رامي عبد الرازق أن الفيلم رغم جدية تعامله مع رؤيته الفيلمية غرق في الرغبة في حشد الدلالات والرموز والإشارات بشكل لا يتفق مع بساطة الحكايات التي يتعرض لها، ويقول إن ماجي مرجان اختارت قالبا صعبا يحتاج إلى حنكة في معالجته، هو قالب تقاطع المصائر الذي يقوم على فكرة محددة أو فكر فلسفي معين، يجسده السرد من خلال نماذج من الشخصيات. فالبطولة للفكرة وليس لشخصية محددة. "العشم" هو الفكرة التي يدور حولها فيلم ماجي مرجان. وهو يرى أن ماجي مرجان نجحت إلى حد بعيد في معالجة فكرتها، لكنه يرى أن من عيوب الفيلم اختصار الفكرة في شخصية هامشية هي "عشم"، الذي يرى أنه لم يجسد فكرة العشم بقدر ما جسدها عشم الشخصيات في بعضها البعض وفي العناية الإلهية، كما يرى أن من أحد عناصر أسلوب الدراما البانورامية الذي اتخذته المخرجة عنصر التجريد وهو ما لم تلجأ إليه إلا قليلا رغم أنه عنصر هام جدا، فهي لم تتخل عن الأسماء والتفاصيل الصغيرة لكل شخصية، كما لم تراعي المخرجة تباين شكل الشخصيات حتى لا يتشوش المشاهد نتيجة التقارب الشكلي بينهم "فالأفلام البانورامية تخضع لنظام ملامحي صارم يمنح المتلقي فرصة للتفرقة الشكلية بين الممثلين والشخصيات دون الحاجة إلى التركيز وتفعيل الذاكرة كي لا يخرج عن إيقاع الفيلم أو تفوته تفصيله، وذلك نتيجة الإطار الزمني الكثيف الذي يحتوي شخصيات كثيرة مطلوب منه أن يتابعها ويتذكر حكاياتها، ولنتصور سهولة التفرقة بين الفتاتين داليا وفريدة لو كانت أحداهما شقراء مثلا والأخرى سوداء الشعر، تماما كما رأينا تلك الفروق الشكلية في الممثلين الشباب بالفيلم"[42]

الخروج للنهار (2013)

فيلم الخروج للنهار هو الفيلم الروائي الطويل الأول لمخرجته هالة لطفي. يرى الناقد أحمد شوقي أن فيلم الخروج للنهار فيلم حقيقي، ويقول في تعريف الفيلم الحقيقي إنه "فيلم لا يمكن تلخيصه أو سرد أحداثه ... فهو كل لقطة من لقطاته، وكل قطع بين هذه اللقطات، وكل نظرة من عين ممثل أو انطباع على وجه ممثلة أو لحظة صمت بينهما"، ويرى أن الخروج للنهار "فيلم حقيقي مصنوع بوعي كامل ليلعب كل عنصر من عناصره دورا في توصيل تلك الحالة الشعورية التي تسيطر على المشاهد منذ اللحظة الأولى،

---

[41] محمود عبد الشكور. عشمْ" .. سينما كبيرة عن تفاصيل صغيرة. موقع عين على السينما. 23 يونيو 2013

http://eyeoncinema.net/Details.

[42] رامي عبد الرازق. «عشم».. نقطة نور في طريق صناع السينما الجدد (تحليل) المصري اليوم 2013-06-19 .

https://www.almasryalyoum.com/news/details/223609

لتحرك ذهنه تدريجيا، ليطرح الكثير من الأسئلة محاولا العثور على إجابات تملأ الفراغات المتروكة في العلاقة بين الابنة وأمها ووالدها القعيد، الفراغات التي تجعل عالمها هشا تماما كعالم كل من يشاهد الفيلم فيجده يمس شيئا داخله حتى لو لم يتمكن من تحديد هذا الشيء".[43]

أما انا فرأيت أن بناء هذا الفيلم أقرب ما يكون لسينما الدوجما، لكن بروح مصرية خالصة، فهو يتبع قواعد سينما الدوجما من حيث التصوير في موقع الأحداث وعدم السماح باستخدام معدات ولا أدوات خارج الموقع، وضرورة ألا تستخدم الموسيقى إلا لو كانت منبعثة من مصدر طبيعي في الموقع، واستخدام مصادر الإضاءة الطبيعية مثل الشرفات والنوافذ، وأن يصور الفيلم وهو يحدث هنا والآن. وهذا ما حدث في فيلم الخروج للنهار، حيث يستغرق الحدث وقته الواقعي تماما، مثل طقوس الاستيقاظ، أو غسل الوجه، أو تغيير الحفاضات للأب، فلا إخفاء لأزمنة ضعيفة، لأن جميع الأزمنة مهمة في هذا الفيلم الذي يخلو من الحبكة، والحدث هو ما نراه متجسدا على الشاشة دون أن يفضي لتعقيد يحتاج إلى حل.

يصور الفيلم يوما من حياة هذه الأسرة المكونة من الشابة سعاد، ووالدتها الممرضة، ووالدها القعيد، يشمل هذا اليوم ثلاث مرات خروج للنهار، اثنتان لسعاد وواحدة للأم. الأولى تبدأ بخروج سعاد من البيت وتنتهي في المستشفى، والثانية والأهم تبدأ بخروج سعاد من المستشفى متجهة إلى البيت عبر رحلتها في الحسين والأحياء الشعبية الأخرى الساهرة، والثالث خروج قصير للأم من المستشفى في طريقها للبيت. قبل خروج سعاد من البيت كان النهار هو الذي يدخل إلى شقة أسرة سعاد دون أن يخرج إليه أفرادها، فالضوء يغزو الظلمة عند فتح النوافذ، لكن لتبدأ حياة رتيبة، يبدو الزمن فيها راكدا لا يتحرك.

يصور الفيلم الأزمات الإنسانية لدى شخصياته، ومن علامات أزمة جميع الشخصيات ندرة كلامهم كما وفقره كيفا. حتى حين تتاح فرصة للتواصل خارج النطاق الضيق لمتاعب الأسرة مثلما حين يزورهم ابن الخالة ياسر آتيا من وحدته بالجيش ترفض سعاد هذه الفرصة بحجة أنها مش فاضية ولابد أن تطهو الطعام، وترفضها الأم لتعبها وحاجتها للنوم، فتجلب سعاد الأب على مقعده المتحرك ليجالس ياسر، ونرى الاثنين صامتين والتليفزيون هو الذي يتكلم. أما سعاد التي رفضت تبادل الحديث مع ابن خالتها فتدخل الغرفة وتشغل كاسيت، فهي تفضل صوتا معلبا لا يمكنها أن تتبادل معه التواصل على التواصل الحي المتاح، مما يكثف الإحساس بالاغتراب بين الشخصيات وانقطاع التواصل بينها .[44]

الخروج من القاهرة (2011)

هذا الفيلم هو الفيلم الروائي الطويل الأول للمخرج هشام عيسوي. يصور هذا الفيلم الدرك الأسفل من حضيض المجتمع المصري من خلال قصة الحب بين طارق المسلم وأمل المسيحية، اللذان يعملان في أعمال هامشية زهيدة الأجر. يقترح طارق على أمل الهجرة إلى إيطاليا، بحثا عن حياة أفضل، في ظل رفض أهلهما هذا الزواج، ويبيع في سبيل ذلك قيراطي أرض سيرثهما عن أمه عند موتها، لكنه يتعجل ذلك وهي على قيد الحياة.

---

[43]أحمد شوقي. الخروج للنهار.. السينما التى تعرف جمهورها ولا يعرفها. اليوم السابع. 31 مارس 2013

https://www.youm7.com/story/2013/3/31/

[44]سهام بنت سنية وعبد السلام الخروج للنهار: فيلم دوجما مصري مجلة "أبيض وأسود" عدد 31 - يوليو 2014

https://www.facebook.com/newly.released/photos/مجلة-أبيض-وأسود-عدد-31-يوليو-2014مجلة-شهرية-تصدر-عن-الهيئة-العامة-لقصور-الثقافة-/1529867253915368

يتطرق الفيلم إلى تابوهات عديدة. فأمل حامل من طارق ولا يلوح في الأفق إمكانية زواجهما لاختلاف الديانة وتشدد الأهل، ورانيا صديقتها المسلمة كانت على علاقة بنبيل شقيقها المسيحي الذي هجرها وسافر للخارج، وهي تسعى لإجراء عملية ترقيع لغشاء البكارة لتتزوج رجلا عربيا وتسافر معه، وتحل أمل محلها في محل الكوافير بعد فصلها من عملها، فتجد نفسها في شقة دعارة وهي تحسب أن الزبونة التي طلبتها تريد تصفيف شعرها، والأدهى أنها تجد شقيقتها تمارس الدعارة، وتبرر ذلك باحتياجها لتربية ابنها وتوفير ما يمكنه من الهجرة في حينها، بعد أن هجرها زوجها. وينتهي الفيلم بأمل تصارع الأمواج بعد أن أقلعت السفينة التي تحمل طارق وتأخرت هي عن اللحاق به. الفيلم مؤلم وصادق وجميل وواقعي حتى النخاع، يصور واقعا سرق فيه أي أمل، حتى في الآخرة، إذ يختتم الفيلم (كما يفتتح) بالشابين طارق وأمل على شاطئ تتكسر عليه الأمواج يتساءلان: "ياترى جنتنا هي جنتكم؟ ... حقا ده يبقى حتة مقلب".[45]

وقد تعرض الفيلم للمنع الرقابي لمدة عامين، حتى تغيرت القيادات ورأس الرقابة د. أحمد عواض الذي أجاز الفيلم رافضا الحديث عن أسباب سبق منعه وقائلا إن "كل عصر له تحفظاته" .[46]لكن الناقد مجدي الطيب يقول إن الرقابة اتهمت الفيلم بالإساءة إلى الأديان، والإضرار باستقرار الوطن، وعاقبت مخرجه الشاب هشام عيسوي لأنه تجرأ وعرض الفيلم، من دون تصريح منها، في المسابقة الرسمية لمهرجان دبي السينمائي الدولي في دورته السابعة (2010) ورأت في ما حدث جريمة!

لكن عين الناقد ترى شيئا آخر، إذ ينوه مجدي الطيب بالحس الفني التشكيلي للمخرج وأسلوبيته الفنية، ويعطي مثالا باللقطة الأولى من الفيلم، حيث "تبدو السماء زرقاء صافية ورحبة، وصوت النورس يجلجل في المكان، وتكاد لا تفرّق بين السماء وشاطئ البحر الممتد، وصوت الأمواج المتلاطمة التي تُنذر بخطر مخيم على الأجواء، وفي لقطة تالية نتابع فتاة لا نتبين ملامحها تهرول نحو الأفق، مكبلة ومقيدة بأعمدة الإنارة التي تُحاصرها على جانبي الجسر الذي تهرول فوقه". ويرى أنه قدم واقع مصر بعين عاشق لها، على طريقة صلاح جاهين في قصيدته الشهيرة "على اسم مصر": "بأحبها بعنف وبرقة وعلى استحياء... وأكرهها وألعن أبوها بعشق زي الداء"؛ فهو لا يقدم عشوائياتها بشكل قبيح؛ إذ تفنن في رصد "السحر الخفي" للقاهرة، بتناقضاتها وغرائبها. وأشاد باقتصاد المخرج في الحوار مقابل اعتماده على الصورة لتوصيل أفكاره، وبنجاحه في توظيف الأغاني التي أدت دورها الدرامي المُكمل للصورة والحوار، وبجرأته في مناهضة التطرف الديني، وتوجيه أصابع الاتهام إلى الكنيسة التي قدمها في لقطة وهي محاطة بسياج كبير، كأنها سجينة أفكار قديمة وجب عليها أن تُبادر إلى التخلص منها.[47]

ميكروفون (2011)

ميكروفون هو الفيلم الروائي الطويل الثاني للمخرج وكاتب السيناريو أحمد عبد الله السيد، الذي تستحق مجمل أفلامه أن تكون علامات في تاريخ السينما المصرية؛ لتميزها الشديد واكتمالها شكلا ومضمونا، وهي (إلى جانب ميكروفون" :(هليوبوليس" (2010)، و"فرش وغطا"، (2013)، و"ديكور"

---

[45]سراء الردايدة الخروج من القاهرة”: فيلم يصور واقع المجتمع المصري من خلال قصة حب. موقع الغد .عمان: يوليو 25, 2011
https://alghad.com/الخروج-من-القاهرة-فيلم-يصور-واقع-المج

[46]أحمد عبد المجيد. منتج "الخروج من القاهرة": الرقابة وافقت على عرض الفيلم بعد رفضه عامين. موقع مصراوي. 02 ديسمبر 2013

https://www.masrawy.com/arts/music/details/2013/12/2/141320/%D9%85%D9%86%D8%AA%D8%AC-%D8%A7%D9%84%D8%AE%D8%B1%D9%88%D8%AC-%D9%85%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D9%87%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%82%D8%A7%D8%A8%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%81%D9%82%D8%AA-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%B9%D8%B1%D8%B6-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85-%D8%A8%D8%B9%D8%AF-%D8%B1%D9%81%D8%B6%D9%87-%D8%B9%D8%A7%D9%85%D9%8A%D9%86

[47]مجدي الطيب . الخروج من القاهرة!. الجريدة. الكويت: 23-09-2013
http://m.aljarida.com/articles/1462264089824367500/

(2014)، وليل خارجي)2018)، فكلها ــربما عدا فيلم ديكور- تفي بمعايير الفيلم العلامة. وقد اتفق عدد من النقاد على هذا الرأي، لكن منهجي أن أختار فيلما واحدا لكل مخرج، فأنا اختار فيلم ميكروفون لأن فيه الكثير من معالم التجديد. فهو أولا يختار قضية صغيرة جدا وهامشية جدا ويقدمها بحب وجدية لنرى أن صغرها لا يعني تفاهتها، فحق فناني الأندرجراوند في الإسكندرية في التعبير عن أنفسهم لا يقل جدية وأهمية عن تعبير المرشح لمجلس الحي عن أهل دائرته عن أفكاره، ومن هنا تأتي دلالة اللافتة الانتخابية للمرشح الذي اتخذ رمز الميكروفون وحضورها الطاغي في الفيلم، دون أن نرى الشخص الذي تدعو له اللافتة، فمجرد وجودها يقول أن ما هو شخصي يعتبر أمرا سياسيا بامتياز .يحكي الفيلم قصة خالد العائد إلى الإسكندرية من أمريكا ليجد الحياة التي يعرفها وقد تغيرت، فحبيبته السابقة تخطط للسفر للخارج وعلاقته بأبيه فسدت تماما. يلتقي خالد بفناني الأندرجراوند في الإسكندرية الذين يغنون الهيب هوب ويعزفون الموسيقى ويرسمون الجرافيتي ويتزلجون على الألواح، فيقرر مساعدتهم. يستعرض الفيلم الصعوبات التي قابلته ليمكن هؤلاء الشباب من عمل حفل يغنون فيه ألحانهم وكلماتهم المعبرة عنهم، ويبرز دور السلطات الرسمية في كتم أنفاسهم ومصادرة فنونهم. يحكي عبد الله أنه حضّر للفيلم في ورشة عمل جمعت بين الفنانين الشباب أصحاب القصص الحقيقية، وظهر بعضهم باسمه الحقيقي في الفيلم، بل ظهر الفنان أحمد مجدي باسمه ودوره الحقيقي أيضا، وهو ضمن مجموعة أخرى من السينمائيين المستقلين الذين يوثقون هذه الفنون بكاميرا خفية اخترعوها وبتوجيه من المخرج يسري نصر الله الذي يظهر معلما لهؤلاء السينمائيين.

نبعت فكرة الفيلم حين لاحظ المخرج في إحدى زياراته للإسكندرية الكتابات المنتشرة على جدران الأماكن العامة، وبالأخص رسومات وكتابات فنانة شابة تبلغ من العمر 18 عاماً، يعرفه عليها بعض الأصدقاء. تعرفه هذه الشابة ببعض فرق فنون الأندرجراوند وتقود خطاه إلى عالم الكواليس البديلة لمدينة الإسكندرية. صاغ أحمد عبد الله فيلمه من هذا الواقع الذي اختار منه فرقة الهيب هوب Y-Crew وفرقة الهيفي ميتل النسائية Mascara، وثنائي الجرافيتي آية ورجب والمتزلج ياسين مع لمسات خيالية إذ يقول: "أردت أن أنتج فيلما دراميا يقوم على رحلة عبر الأزقة والشوارع الكبيرة وأسطح بنايات المدينة، والذي تقوم فيه الشخصية الرئيسية خالد باصطحاب المشاهدين عبر مختلف المحطات، التي تتكون من أشخاص وثقافات فرعية ونتاج فني خلاق. وكل هذه العناصر موجودة في المدينة، لكنها عادة ما تكون مخفية بالنسبة إلينا. وتقوم هذه الرحلة على قصص حقيقية لهؤلاء الفنانين، وهذه القصص تُروى من وجهة نظرهم، ويقول: "قررت أن أقدم فيلما مستقلا بميزانية منخفضة وبطاقم لا يتعدى الثمانية أشخاص. اخترت كاميرا، لم تُستخدم في تصوير مثل هذا النوع من الأفلام من قبل مطلقا، كاميرا تصوير فوتوغرافي يمكنها تصوير مقاطع فيديو، ما منحنا مزية التصوير في الشارع من دون أن يلحظ أحد ذلك، وبذلك تمكنا من تصوير الحياة اليومية في المدينة في تلك الأماكن التي لا يتاح لنا ذلك فيها إن كنا مجهزين بتجهيزات كبيرة"[48].
ويقول أحمد عبد الله عن لجوئه للإنتاج الصغير: "العمل مع أشخاص محبين للسينما في حدّ ذاته ثروة كبيرة، وأهم من أن يكون مع المخرج إنتاج كبير لكنه يعمل مع أشخاص ليسوا مؤمنين بما يفعلونه".[49] هذه الأسباب تلخص لنا ملامح أحد أهم مخرجي السينما المستقلة المصرية.

---

[48]إيريت نايدهاردت. ترجمة: عماد مبارك غانم. مراجعة: هشام العدم. حقوق النشر: قنطرة2011
https://ar.qantara.de/content/lfylm-lmsry-mykrwfwn-mykrwfwn-swt-lshbb-wmra-lwq

[49] https://www.aljazeera.net/news/arts/2018/12/21/

تلك الأيام(2010)

هذا هو الفيلم الروائي الطويل الأول للمخرج أحمد غانم، وهو عن رواية بالعنوان نفسه لفتحي غانم، والد المخرج. تميز أسلوب المخرج بإجادة تكوين الكادر، فمثلا الاستعارة السينمائية بقطع الشطرنج التي تدور حولها الكاميرا، وشخصية الدكتور سالم، المفكر الفاسد الممالئ للسلطة من أجل مصالحه، كثيرا ما تظهر على أرضية ذات بلاطات مربعة كلوحة الشطرنج، بل إن نهايته مثل نهاية قطعة شطرنج، حيث تصدم سيارة تمثاله وينتحر هو ساقطا على أرضية من البلاط الكاروهات كأنه رقعة شطرنج. والتوظيف الدرامي لزوايا الكاميرا لاسيما في التقاط التفاصيل بلقطات مقربة جدا، أو التصوير بزاوية عين الطائر التي تظهر ضآلة المرئيات، بل توجد لقطة لغرفة مصورة بزاوية تجعل بابها ظاهرا بالعرض وليس بالطول مع ارتفاع الكاميرا لمستوى عين الطائر، ويدخل منه سالم ليبدو مثل كائن ضئيل غير بشري يدخل من نافذة ذات مصاريع عرضية، فسالم –رغم وصوله لمناصب عليا وثرائه- كائن حقير على المستوى الإنساني، يتزوج بامرأة لا تحبه هي أميرة، انبهرت به لماله وسلطانه وإغراقه لأهلها في الخيرات المادية، ويسعى للتخلص منها وتدبير عملية لقتلها، تفشل لأن علي النجار ضابط الشرطة السابق الذي عهد اليه بهذه الخطة أحب أميرة ورفض قتلها، وناول مسدسه لسالم الذي ينتحر به، بعد أن فقد كل شيء، إذ باح بأسرار فضحته وهو لا يدري أن ميكروفون استوديو التليفزيون مفتوح، ففقد حماية الحزب الحاكم والسفارة الأمريكية. وقد نجح المخرج ومدير التصوير في توظيف الإضاءة، فالفيلم تكتنفه الظلال ويظهر الضوء بقعا تمكننا بالكاد من متابعة ما يجري، دلالة على الطابع المعقد لجميع شخصيات الفيلم، وعلى رأسها د. سالم.

سمير وشهير وبهير ((2010

هذا هو الفيلم الروائي الطويل الأول لمعتز التوني بصفته مخرجا، بعد أن عمل مساعد مخرج وممثلا قبل ذلك. الفيلم من بطولة وتأليف ثلاثة شباب هم شيكو وأحمد فهمي وهشام ماجد الذين تعاونوا بالتأليف والتمثيل في أكثر من فيلم بتناغم فني يأتي في مصلحة الفيلم. فيلم سمير وشهير وبهير فيلم كوميدي في قالب الخيال العلمي (فكرة السفر عبر الزمن)، يحكي عن ثلاثة أخوة يعودون إلى حقبة السبعينيات في مصر بالخطأ. الفيلم رسم مشاهد كوميدية جيدة جدا، وتقوم فكرة الفيلم على الفانتازيا الكارتونية، من خلال سمير وشهير وبهير وهم ثلاثة أخوة ولدوا في يوم واحد، لأب واحد وثلاث أمهات مختلفات. الأشقاء الثلاثة يتبادلون الكراهية، لكنهم يقررون أن يستخدموا كل أساليب السحر ليعودوا الى عصر السبعينيات، حيث موعد ولادتهم وتستهويهم الفكرة فيعودون إلى ما قبل ذلك بقليل ليروا كيف تعرف والدهم على أمهاتهم وكيف تمكنت الثلاث من ولادة الأخوة في يوم واحد. وهنا تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن حيث تقع أمهاتهم في حبهم مما يترتب عليه استحالة عودتهم لأعمارهم الحقيقية لأنهم في الأساس لا يمكن ولادتهم مرة أخرى وتحدث المفاجأة فيقع شهير في حب أمه شهيرة شهير، وبهير تقرر أمه بهيرة بهير الزواج منه، أما سمير فتقرر أمه سميرة سمير أن تقبله. قدم الفيلم من باب المحاكاة الساخرة العندليب عبدالحليم حافظ وهو يغنى أغاني وياه لعمرو دياب والعنب لسعد الصغير ويعرض عضلاته ويظهر كعمرو دياب على غلاف أحد الألبومات. كما قدم فريد شوقي بطريقة هزلية أثناء تصوير فيلم عنترة بن شداد. جاء الحوار بلغة الشباب، بما فيها من ألفاظ يراها البعض فجة، لكنها واقع مجتمعي .[50]يقول المخرج عن هذه الألفاظ "كل ما في الأمر أن أبطال الفيلم شباب في العشرينيات من العمر، وقد استخدمنا طريقة كلامهم التي لا

[50]فيلم «سمير وشهير وبهير» يمر مرور الكرام. جريدة النهار2010-11-4 .

http://www.annaharkw.com/annahar/Article

يمكن تجاهلها". كما قال إنه قدم في الفيلم كوميديا خفيفة من دون الإساءة الى أحد. وإن المقصود بتصوير نجوم الماضي بشكل ساخر هو "السخرية من عصرنا والمقارنة بين الكلمات التي نغنيها والكلمات العظيمة التي كانت تُغنى في السبعينيات".[51]

عين شمس (2009)

هذا هو الفيلم الروائي الطويل الأول للمخرج إبراهيم البطوط الذي عمل سابقا مصورا حربيا ومخرجا للأفلام التسجيلية والقصيرة. يبدأ الفيلم وينتهي براوٍ يقدم الشخصيات في بداية الفيلم ويحكي مصيرها في نهايته. تضافر في الفيلم التسجيلي مع الروائي. فمع تقديم د. مريم التي ذهبت للعراق لبحث موضوع اليورانيوم المخصب الذي ضربت به العراق فسبب أمراضا خبيثة لأهله يقدم لقطات تسجيلية للدمار الذي أصاب العراق. كما يقدم لاحقا مشاهد تسجيلية لضرب مظاهرة بالقاهرة ضد حرب الخليج. لكن يبقى أهم ما قدمه الفيلم حي عين شمس الشعبي الذي يقيم به رمضان، السائق الخاص لسليم بك رجل الأعمال، وعين شمس ليس اسم الحي الذي تدور فيه الأحداث فقط، بل تعني العبارة رؤية القاهرة بعين الطفلة شمس بطلة الفيلم حين يصحبها والدها بجولة في السيارة في شوارع وسط القاهرة.

ينتمي عين شمس إلى سينما المؤلف، فالفيلم لا يقدم قصة، بل شخصيات يقدم المخرج من خلالها فكره بأسلوب يخصه، ويكشف من خلال حياتها الخاصة ما أصاب البلد عامة من أمراض ناتجة عن الفساد، فشمس تصاب باللوكيميا بسبب تلوث الماء والغذاء والجو، الذي يشير الفيلم لأسبابهما رغم عدم تعرض مصر لليورانيوم، تتمثل الأسباب من وجهة نظر الفيلم في نائب مجلس الشعب الذي لا يعرف ناخبيه إلا حين يحتاج أصواتهم، والمستثمر الذي يطعم الدجاج مواد مسرطنة ليسمن سريعا فيزداد ربحه. لكن الحياة لا تتوقف رغم كل شيء، فرمضان وزوجته ينجبان ولدا تصر الأم على تسميته "عين شمس".

وفي الفيلم تفاصيل كثيرة جميلة، مثل الطائرة الورقية التي صنعتها شمس بمساعدة خالها، والتي نجح الخال في الاحتفاظ بها طائرة في الجو 40 يوما، مما يحيل المشاهد المصري إلى عقيدة ال"الأربعين" المصرية القديمة، وهي الفترة التي كانت الروح تمكثها في الأرض قبل الصعود لملكوت السماوات، وفي هذا إرهاص بموت شمس. وبعد موتها وهجرة الخال تلتقط الكاميرا طائرة ورقية كالحة ممزقة مشتبكة بأسلاك التليفونات والكهرباء.

ممثلو الفيلم ليسوا نجوما، فقد أتى معظمهم من المسرح، وبعضهم ليس ممثلا أصلا، مثل الناقدة نبيهة لطفي. صور البطوط فيلمه بكاميرا الديجتال ثم نقله إلى شريط سليلويد 35 مللي بمنحة مالية من المركز السينمائي المغربي، فأثار ذلك جدلا حول جنسية الفيلم، انتهى بحسم انتمائه للسينما المصرية. كما صور البطوط فيلمه دون حصول على إذن من الرقابة ولا نقابة المهن السينمائية، مما شكل مشكلة كادت تعضف بفكرة عرضه في مصر، حتى حلت هذه المشكلة في النهاية وعرض عرضا عاما.

واحد / صفر (2009)

هذا هو الفيلم الروائي الطويل الأول للمخرجة كاملة أبو ذكري. اتسم الفيلم بمستوى رفيع فى الكتابة والإخراج والتمثيل. كما اعتبره النقاد وثيقة اجتماعية مهمة . تدور الأحداث كلها في يوم واحد، هو يوم مباراة كرة القدم بين منتخب مصر ومنتخب الكاميرون في بطولة الأمم الإفريقية الذي انتهى بفوز مصر

[51] مخرج سمير وشهير وبهير معتز التوني: لم نسخر من عبد الحليم حافظ .الجريدة. الكويت: 2010-10-1

https://www.aljarida.com/articles/1461905659203414200/

واحد-صفر وحصولها على البطولة. تتوقف الحياة لانشغال الجميع بمتابعة المباراة، حتى ضابط الشرطة، وأطباء المستشفى. يحاول كل فرد من شخصيات الفيلم تحقيق حلمه حتى وإن كان على حساب الآخرين، ولأن الكل متعب إنسانيا، واجتماعيا، وجسديا وسياسيا، لذلك يبحث الجميع عن أى انتصار حتى لو كان وهميا، ولذا يبتهج الجميع بفوز مصر واحد- صفر وكل منهم يعتبر هذا الفوز انتصارا شخصيا لها أو له، ولكن الحقيقة أن الجميع خاسرين قضايا حياتهم الحقيقية.

لا توجد بالفيلم شخصيات أساسية وشخصيات فرعية، بل يقدم نماذج لشرائح اجتماعية متباينة ومتعددة تصل إلى نحو عشر شخصيات، تتداخل علاقاتها معا على نحو أو آخر، وتتشابك، لكي تصل إلى الذروة، فكلهم أبطال بنفس القدر. نيفين البرجوازية المسيحية التي لا تمنحها الكنيسة تصريحا بالزواج الثاني لأنها طلبت الطلاق، والتي تحمل من حبيبها المذيع بدون زواج، والمذيع الذي يحرج المطربة الشعبية في برنامجه، تلك المطربة التي على علاقة جسدية بمنتج أغنياتها الذي لا يحترمها، والمذيع يخدعه الطفل حفيد سايس الجراج ويتظاهر بأنه صدمه ليحصل على تعويض، والممرضة المحجبة شقيقة المغنية الشعبية، ومساعد الكوافير الذي يحب المطربة ويطمح لافتتاح محل خاص به، فيسرق الزبائن والمواد من صاحب المحل الذي علمه الصنعة، ووالدته البلانة التي تخدع زبوناتها بإيهامهن بأن الكريمات التي تصنعها مستوردة وجيدة بينما هي رديئة وتسبب الالتهابات الجلدية. تجمع تلك المباراة كل الشخصيات من كل الطبقات وتعطيهم التعويض النفسي الجماعي بالنصر في الملعب بينما يحصد الجميع كل الهزائم في الواقع. وهكذا تدور الأحداث وتتشابك وصولا إلى حالة النشوة التي تشبه الغيبوبة الكاملة بفوز منتخب كرة القدم، والاستغراق في أوهام المجد والنصر بينما الجميع يواصلون الاحتيال على بعضهم البعض. فيلم به طابع الكوميديا الاجتماعية مع تجنب المبالغة في الرسم الكاريكاتوري للشخصيات. ويتميز الفيلم بإيقاعه السريع المتدفق، وبانتقالاته السلسة بين الشخصيات، وبمنحها جميعا مساحات جيدة. [52]

أوقات فراغ (2006)

هذا هو الفيلم الروائي الطويل الأول لمخرجه محمد مصطفى الذي عمل مساعد مخرج لنخبة من أهم مخرجي السينما المصرية. الفيلم شبابي من حيث الشكل والمضمون. فكاتب السيناريوعمر جمال 19 عاماً والمخرج محمد مصطفى وبقية طاقم الفيلم كلهم يعملون للمرة الأولى أمام أو خلف الكاميرا! ربما كان الاستثناء الوحيد الممثلة رندا البحيري. يتسم الفيلم بالبساطة والواقعية الشديدة، فهو عن مجموعة من الشباب المتنوعين من حيث المستوى الثقافي والمادي والاجتماعي، تجمع بينهم أحلامهم الطموحة رغم تفاوت إمكانية تحققها. تتأرجح أحلامهم بين سطوة التأثير الديني، وقوة الغريزة الجنسية، وانغلاق الأفق السياسي لتتوه في عالم الواقع الذي لا يرحم، وتتحول تلك الأحلام إلى دوائر من اليأس لا تنتهي.
فشخصيات العمل الرئيسية حازم الشاب الثري الذي تعتمد عليه الشلة بحكم نفوذ والده وثرائه والذي يعيش حياته بالطول والعرض، وأحمد الشاب المنحدر من أسرة شديدة الفقر والذي لا يبالي بكل هموم والده ويغرق في العيش في وهم الفرصة التي ستغير حياته ويكمل هذا الوهم بقصة الحب مجهولة النهاية التي يعيشها مع مي التي تحاول بدورها أن تكون متزنة وعاقلة قدر الإمكان وسط عالم يموج بالجنون من حولها، وطارق الذي يعيش مع والدته المنفصلة عن والده في حياة متساهلة لا تسير وفق أي قاعدة أو منطق،

---

[52] أمير العمري. فيلم "واحد-صفر": رؤية اجتماعية ساخرة معاصرة .موقع حياة في السينما. 23 أبريل 2009

http://life-in-cinema.blogspot.httpscom/2009/04/blog-post_23.htmlhttp://life-in-cinema.blogspot.httpscom/2009/04/blog-post_23.html

وأخيرا منة المشوشة المذبذبة، فهي ترتدي الحجاب يوماً بعد سماع عمرو خالد، وفي يوم آخر تعيش في أحضان زميلها الشاب تحت وطأة الاحتياج العاطفي. لاحظ بعض النقاد أن موضوع الفيلم طغا على جمالياته[53]، واتفق معهم في ذلك، لكنه لا يخلو أيضا من الجماليات، فيرى الناقد سمير فريد أن الفيلم يبدأ في الملاهي وينتهي أيضا في الملاهي، لا بغرض إغلاق القوس، بل بالعكس لإطلاق صرخة أبطاله الشباب، فنحن نراهم في الدائرة الكبيرة الدوارة، لكنها تتوقف بهم بين السماء والأرض لانقطاع الكهرباء، فيصرخون: "الدور لسة ف أوله ... الدور لسة ف أوله ... حاتسيبونا كدة متعلقين؟"[54]

ليلة سقوط بغداد(2005)

هذا هو الفيلم الروائي الطويل الثاني للمخرج محمد أمين، وهو ينتمي إلى سينما المؤلف لأن محمد أمين ينفذ أفكاره هو سينمائيا. يرى الناقد هاشم النحاس أن الفيلم فانتازيا ساخرة، بينما يراه الناقد سمير فريد هزلية سياسية، والحقيقة أنه يجمع بين الأسلوبين، يضاف إليهما ما أراه كوميديا سوداء.

يجكي الفيلم عن شاكر ناظر المدرسة الذي يؤرقه كابوس يداهمه في المنام عن الاحتلال الأميركي لمصر بعد سقوط بغداد، ويعاني في اليقظة من شعوره المضني بأن طوق الحصار الأميركي يزداد اقتراباً منا. يلجأ الناظر الى البحث عن تلميذه القديم طارق الذي كان يحمل بوادر العبقرية في صغره، لعله يجد عنده اختراعا للمقاومة. وعندما يعثر عليه يجده مع مجموعة من زملائه في جلسة حشيش، لشدة ما أصابه من إحباط، حيث يوظف عبقريته في اختراع جهاز يلحقه بالجوزة ليضبط من طريقه كمية المخدر التي يسحبها بأنفاسه. يبيع حضرة الناظر كل ممتلكاته ليوفر لطارق كل ما يلزم لاختراع سلاح للردع، ويدعوه الى الإقامة مع أسرته، ويوفر له كل طلباته لتحقيق هذا الهدف حتى لو اقتضى الأمر أن يشتري له المخدرات بنفسه ويزوجه من ابنته بسمة. فيخترع طارق شبكة إلكترونية تحيط بسماء مصر. ولكن رجل المخابرات الأمريكية يقول إن الاختراع علي أي حال لن يجد من ينفذه لا في مصر ولا في أي بلد عربي، لأنهم وضعوا في أماكن اتخاذ القرار مجموعة من السفهاء الذين يعوقون التقدم العلمي، ويحققون مصالح أمريكا بالاتفاق أو من دون اتفاق.

وينتهي الفيلم بما يشبه الحلم أو الكابوس حيث تصل طوابير المارينز الأميركية الى أرض مصر. وتتحرك الطائرات الصاروخية، لكن سلاح الردع الذي اخترعه التلميذ العبقري أخيرا يصعق الطائرات، ويتوجه حضرة الناظر الى جمهور المشاهدين سعيدا بما حققه ليقول لهم ماذا كان يمكننا أن نفعل لو أننا لم نخترع هذا السلاح الرادع"!

الفيلم ملئ بالمواقف الكوميدية التي تتماس مع السياسة، فطارق يحلم بممارسة الجنس مع كونداليزا رايس وزيرة خارجية أميركا ويجعلها ترقص له على السرير! ويقع في حب بنت الناظر فتدعي الموافقة "من أجل مصر". وتتحول أغاني حفلة الزفاف الى أناشيد وطنية تعود بالذاكرة الى أيام الزهو الوطني، ما يدفع المدعوين الى المشاركة الجماعية في ادائها![55]

---

[53] إيهاب التركي. الدستور.2006-6-21 .

[54] سمير فريد. الكواكب. 18-7-2006. ص: 25.

[55] هاشم النحاس. عن فيلم "ليلة سقوط بغداد" للمخرج محمد أمين . صرخة مصرية فانتازية في مواجهة "الغطرسة الأميركية" . الحياة. 2 أكتوبر 2006

http://www.alhayat.com/article/

يرى الناقد سمير فريد أن محمد أمين في هذا الفيلم مخرج - مؤلف يسخر سخرية لاذعة من الواقع المعاصر في مصر. ويرى سمير فريد أن الفيلم محاكمة تحاكمها الأجيال الجديدة من الشباب المصريين في العقد الأخير من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين لكل الأجيال السابقة منذ ثورة يوليو ١٩٥٢. فالناظر شاكروأصدقاؤه يعبرون عن أجيال ثورة يوليو التي حكمت وتحكم مصر منذ حتي الآن، وطارق تلميذ شاكر وسلمي ابنته، وابنه محيي والطلبة الثلاثة في المدرسة الثانوية التي يديرها شاكر، يعبرون عن الأجيال الجديدة في العقدين الماضي والحاضر. خلاصة الفيلم في قول طارق للناظر عندما يستعجله لإتمام الاختراع "أنتم مسلمينا الراية عامله كده" صانعاً بإصبعه علامة السقوط، ويواصل "أنتم مسلمنا البلد ملط"، أي عارية تماماً بالتعبير العامي المصري.[56]

أحلى الأوقات(2004)

تقدم هالة خليل في فيلمها الروائي الطويل الأول ثلاث صديقات يتقابلن بعد فترة انقطاع طويلة للبحث عن سر الرسائل الغريبة التى تصل إحداهن وتتضمن بعض المعلومات الخاصة جدا. خلال اللقاءات نبدأ في التعرف على ملامح حياة الصديقات الثلاث ونعرف أن حياتهن لا تسير على ما يرام فواحدة تهوى التمثيل وتبحث عن الفرصة وتتصارع مع خطيبها ومع رغبتها في تحقيق حلمها بأن تكون فنانة. والصديقة الثانية متزوجة وتربي اولادها وتنتظر مولودا جديدا وتعيش مع زوج تقليدي يفضل الكباب على الزهور وكلما ذكرته زوجته بحقها في الفرح ورغبتها في الانطلاق لبعض الوقت سارع بتسليط سيف الطلاق فوق رقبتها حتى تسرع إلى الاستسلام والاذعان. قبل نهاية الفيلم تمارس الرفض وتعلن التمرد وينسحب الزوج امام هذا الموقف الجديد في حالة من الارتباك والقلق ويفاجئنا في آخر القصة بأنه أدرك أخيرا أن سر السعادة لايكمن فقط في توفير الكباب. أما الصديقة الثالثة فهي تعمل في العلاقات العامة لإحدى الشركات ونتيجة لطلاق أمها فانها انتقلت من العيش في شبرا الى منطقة المعادي وعندما تتوفى أمها في بداية القصة نعرف انها قضت فترة طويلة من حياتها في حالة عزلة عن الآخرين وأولهم زوج امها الذي حرص على التقرب منها بعد وفاة أمها ربما ليعوض فقدانه لابنه. قصة الفيلم تقدم في واقع الأمر ثلاث حكايات نسائية من عمق الواقع ومن خلال تصوير مشاكلهن يجري ذلك من خلال حس إنساني متفهم ومتعاطف تماما مع هذه الشخصيات.

أحلى الأوقات فيلم عن االرومانسية المفقودة والمشاعر النبيلة وهو رؤية منصفة تنتصر لمشاعر المرأة المقهورة. إنه فيلم لا يدعي أنه يقف مع حقوق المرأة لكي تتمرد وإنما يبحث عن حق المرأة في الحياة لكن مع تقدير الرجل لها تقديرا حقيقيا دون استغلال أوتسلط .[57]

ب- مخرجون ومخرجات استمروا واستمررن من العقود الماضية

هؤلاء المخرجون استقروا وصاروا فعلا من علامات السينما المصرية، لكن بعضهم يمكن اعتبار بعض أفلامه التي انتجت في الألفية من العلامات لأنها قدمت جديدا إما في القضايا المطروحة أو في السرد السينمائي.

---

[56]سمير فريد. سقوط بغداد وصعود مخرج. المصري اليوم ٢٤/ ١/ ٢٠٠٦

https://to.almasryalyoum.com/article2.aspx?ArticleID=5419

[57]عماد النويري. نقد فيلم «أحلى الأوقات» وقضايا المرأة بين الزهور والكباب، القبس. 21 مارس 2005: 58140/https://alqabas.com/article

بعد الموقعة (2012)

يقدم يسري نصر الله في هذا الفيلم شخصيات مصرية في خضم أحداث ثورة 25 يناير و يحكي عن مصائر بشر قدر لهم الارتباط بالثورة أو الثورة المضادة. تدور أحداث الفيلم في الفترة بين ما يعرف بيوم "موقعة الجمل" في 2 فبراير2011 ويوم 9 أكتوبر 2011 والذي يطلق عليه "الأحد الأسود". يروي الفيلم الأحداث التي أعقبت موقعة الجمل الذي هاجم فيه خيالة من نزلة السمان الثوار بميدان التحرير.
يعرض الفيلم لحياة محمود، وهو أحد هؤلاء الخيالة وعلاقة الصداقة التي تنشأ بينه هو وزوجته وبين إحدى ثائرات ميدان التحرير، حيث تقترب تلك الثائرة التي تنتمي إلى طبقة اجتماعية أعلى من طبقة الخيّال من تلك الأسرة وتدعمها، كما تشجع نساء الحي هناك على الدفاع عن حقوقهن كنساء.

وفي حوار خاص مع موقع DWعربية يقول المخرج يسري نصر الله إنه ركز على موقعة الجمل لأنه شك عند مشاهدة فيديو موقعة الجمل الذي بثته وسائل الإعلام أن كثرة بثه تخفي في الأغلب شيئا أفظع؛ ألا وهو الجناة الحقيقيين ومن كانوا وراء مقتل المتظاهرين في ميدان التحرير ذلك اليوم والذين أرسلوا هؤلاء الخيالة والجمالة دون أن يظهروا هم بوجوههم. وحين درس هذه الفيديوهات بتمعن ووجد أن الخيالة لا يحملون سلاحا فعلا سوى السياط والعصي التي يستخدموها خلال ركوبهم لدوابهم، فأدرك أن هناك من خدعهم وأرسلهم لمهاجمة الثوار، وأنهم أدوات استخدمها الجناة الحقيقيون، لكنهم يظلون جناة هم أنفسهم. الفيلم يقدم أحدهم، شارك في موقعة الجمل بهجومه على المتظاهرين ويعيش في حالة إنكار حتى يدرك في النهاية أن ما قام به هو فعلا جريمة، ويشعر بالإهانة لأنه أُستخدم كأداة وهنا يبدأ وعيه بما قام به ويتحول إلى إنسان ويستعيد آدميته.

فيلم "بعد الموقعة" ينقل المشاهد إلى منطقة نزلة السمان في الأهرامات، والتي تشتهر بأن سكانها يعتاشون من حركة السياحة كالعمل في البازارات وتربية الخيول لتأجيرها للسائحين. لم يصنف الفيلم سكان هذه المنطقة على أنهم أشرار لاتهام بعضهم بالمشاركة في موقعة الجمل، أو أنهم من الأخيار، إذ يعيش هؤلاء على الهامش والدولة لا تهتم بأحوالهم. المخرج حاول أن يظهر في فيلمه المكونات المركبة لهؤلاء السكان، ما بين اهتمامهم بخيولهم وحزنهم لانقطاع رزقهم وقلة مواردهم لشراء العلف اللازم لخيولهم وصراعهم لكسب لقمة العيش وتربية أولادهم ومواقفهم السياسية المختلفة من الأحداث الجارية في البلاد.

وخلال حواره مع DWعربية يوضح المخرج المصري أنه تساءل عن السبب الذي دفع هؤلاء الأشخاص، الذين يعانون من التهميش والظلم ونقص الحرية وقهر الدولة والاعتداء عليهم في أقسام الشرطة إلى المشاركة في "الثورة المضادة" وليس في الثورة نفسها.

الجانب الآخر الذي كان ملازماً للمشاهد خلال الفيلم يتمثل في شخصية الناشطة السياسية ريم، التي شاركت في ثورة 25 يناير. وتتوجه برفقة صديقتها فرح التي تعمل في مجال الرفق بالحيوان إلى منطقة نزلة السمان حيث تقابل محمود. وعندما تعرف أنه أحد المتورطين في أحداث الواقعة تأخذ منه موقفا سلبيا في البداية، إلا أن الأمور سريعاً ما تتطور وترتبط به عاطفياً.ولكنها في النهاية تهتم بأمر أولاده وزوجته وتنخرط اجتماعياً في تحسين وضعهم والاهتمام بمشاكلهم. وفي هذا الإطار يوضح المخرج يسري نصر الله: "عندما فكرت في هذا البعد، كنت أريد أن تظهر هذه العلاقة متوازنة مع الثورة، إذا كنا قد فكرنا فيها طويلا لما قمنا بها، وهذا هو الحال أيضا في العلاقات العاطفية، نندفع في علاقة ثم نرى كيف ستتطور".
وهو ما حدث بالفعل خلال أحداث الفيلم، فريم كانت مهتمة عاطفيا طيلة الوقت بمحمود وهو ما لاحظته زوجته أيضا، إلا أنها "تبدأ في تغطية اهتمامها العاطفي بمحمود عبر اهتمامها بشؤون أسرته بأكملها كحالة

إنسانية، وتحاول الهروب من إظهار هذه المشاعر طيلة الوقت". الفيلم "يسلط الضوء على بعد إسقاط الأوضاع الشخصية على الثورة وموقفنا منها وهو موضوع معقد جدا"[58]، كما يقول يسري نصر الله.

عصافير النيل (2010)

يقدم مجدي أحمد علي في هذا الفيلم عالم حي الكيت كات وبالذات شارع فضل الله عثمان، وهو من الموضوعات المفضلة لكاتب القصة والحوار إبراهيم أصلان، وسبق تقديمه في فيلم الكيت كات لداوود عبد السيد، ورغم أن شخصية عم مجاهد بائع الفول التي ظهرت في فيلم الكيت كات يرد ذكرها في فيلم عصافير النيل فهو ليس جزءا ثانيا لفيلم الكيت كات أبدا. كلاهما قدم الحي بشكل جميل، لكن التقديم اختلف من عين الشاب الشهواني عبد الرحيم عنه من عين الشيخ الكفيف حسني.

وطبيعة عبد الرحيم تتيح عرض نماذج من نساء هذا الحي، بدلالهن، وإحساسهن بالمسئولية (رفض إحداهن الاستمرار في الزواج بعبد الرحيم حتى لا يخسر اطفالها نصيبها في معاش والدهم الراحل)، وحنانهن المتمثل في نرجس شقيقة عبد الرحيم. والفيلم فيلم شخصيات بقدر ما هو فيلم مكان، فهو يقدم جميع شخصياته من واقع دراسة ملامحها النفسية والاجتماعية.

ما أن يهبط عبد الرحيم القاهرة حتى يصطاد عصفورا بطريقة غير تقليدية، إذ أوقعت شراهة العصفور به في سنارة عبد الرحيم التي اصطاد بها لتوه سمكة. وكذلك عبد الرحيم، أوقعته شراهته الجنسية في فخاخ كثيرة في القاهرة. ويتكرر استخدام عصفور النيل استعارة سينمائية حين يعرض لنا الفيلم عبد الله ابن شقيقة عبد الرحيم بعد أن كبر وصار شابا ناشطا سياسيا، وهو يجري هاربا من الاعتقال، على خلفية من شاشة مقسمة إلى ستة أقسام تصور تفاصيل المدينة والراوي يسرد قصة العصفور الجريح الذي حاول عبد الله ذات مرة اقتناصه، لكنه ناضل حتى طار رغم جراحه، فالمشهد كله استعارة سينمائية دالة على نضال عبد الله من أجل حريته رغم ضعفه، مع إرهاص بانتصاره مستمد من قصة العصفور. استخدم مجدي أحمد علي صوت الراوي كثيرا في هذا الفيلم، وقد حافظ ذلك على الكثير من جماليات السرد الروائي دون اللجوء لأزمنة ضعيفة لتصوير ما يحدث فيما يسرده الراوي.

في شقة مصر الجديدة ((2007

محمد خان من أكثر مخرجي تيار الواقعية الجديدة انحيازًا لمعالجة قضايا المرأة في أفلامه، وهو واحد من أكثر مخرجي السينما المصرية الذين أجادوا الإيغال في صراعات النساء الداخلية، وانعكاسها على تفاعلهن مع الإطار المفروض عليهن في مجتمع يقهرهن .يقدم محمد خان في هذا الفيلم نجوى الصعيدية التي أتت في رحلة إلى القاهرة فتقرر أن تجوبها بحثا عن تهاني التي علمتها الموسيقى. تتشابه نجوى مع معلمتها في رفض الإذعان للمجتمع خوفا من العنوسة؛ فتصطدم المعلمة تهاني بالمجتمع المحافظ، الذي يعتبر حديثها عن الحب مع الطالبات جريمة تستوجب العقاب، ورغم رحيل تهاني عن المنيا وانتقالها إلى القاهرة، يبقى كلامها ساكنا في عقل تلميذتها. كل ما تعرفه نجوى أن تهاني تعيش في شقة في مصر الجديدة، ولكنها تفاجأ بأن تهاني رحلت من الشقة وتجد في الشقة يحيى.

---

[58] " بعد الموقعة" للمخرج يسري نصر الله- استعادة الجاني لوعيه وآدميته. DW
https://www.dw.com/ar/

تتأخر نجوى عن زميلاتها ويفوتها القطار فتبقى وحيدة بعد أن رحلت جميع زميلاتها عائدات إلى المنيا، فتظهر على رصيف القطار وقد اختفى من حولها الناس، وإلى جوارها لوحة مكتوب عليها "القاهرة"، في دلالة على أنها أضحت في مواجهة هذه المدينة الصاخبة وحدها. وتأخذنا نجوى معها في رحلة في أنحاء مدينة قاسية تضيع فيها الحميمية .وفي نهاية الفيلم تأتي رساله إلى نجوى من معلمتها تهاني وفي اللحظه الأخيرة تتخلى نجوى عن سماع الرسالة من أجل يحيى، الحب الأول في حياتها. وفى المشهد الأخير من الفيلم تجلس البطلة فى القطار بعد أن ودعها يحيى، وذكر لها رقم تليفونه، فينتهى الفيلم وهى تحاول حفظ الرقم؛ خوفا من أن تنساه وينساها الحبيب الذى جردته المدينة بقسوتها وبرودتها حتى من خوفه أن يفقدها هو الآخر.

على مدار الفيلم، تتبدل القاهرة التعيسة التي نعيش فيها إلى مدينة كلاسيكية دافئة، حيث تصدح ليلى مراد بصوت باعث للسكينة، وتتجول نجوى بفساتين أنثوية في الشوارع، دون أن يمسها الذعر، ويغيب التلفزيون بأخباره البائسة، ويحضر في الخلفية باستمرار، الراديو والأغاني الرومانسية القديمة خاصة أغاني ليلى مراد، من خلال برنامج ما يطلبه المستمعون، أحد البرامج الإذاعية المرتبطة في الذاكرة بمصر الكلاسيكية، ونرى نماذج إنسانية جميلة مثل مديرة بيت المغتربات، وهي امرأة قوية تمزج بين النعومة والخشونة، العذوبة والغلظة[59]

بحب السيما (2004)

قدم أسامة فوزي في الألفية الجديدة ثلاثة أفلام كلها شديدة الجودة، أجودها فيلميه جنة الشياطين وبحب السيما اللذان أرى أنهما سيبقيان من العلامات الخالدة في تاريخ السينما المصرية. ولما كان علي اختيار فيلم واحد للمخرج الواحد فقد اخترت فيلم بحب السيما، الذي قدم الأسرة المسيحية على الشاشة كما لم تقدم من قبل، بشر كجميع البشر، مصريون حتى النخاع، ولذا أغضب الفيلم بعض المسيحيين لأنهم شعروا وكأنهم تعروا أمام المجتمع، فظهروا يختلفون في الكنيسة مع بعضهم البعض مثلا، والمسيحيات لسن قديسات، فوالدة الطفل نعيم تخطئ بسبب الحرمان العاطفي الذي تعانيه مع زوج متزمت دينيا، ومتشدد، حتى أنه يقول لابنه نعيم المحب للسينما إن كل الممثلين في النار. لذلك أثار الفيلم لغطا في الأوساط المسيحية، لكنه لقي قبولا فنيا من المشاهدين مسيحيين ومسلمين.

يقول الناقد محمود الكردوسي إن "معظم الكتابات التى تناولت الفيلم، وكذلك شهادة مخرجه، شددت على أنه الأسبق فى تاريخ السينما المصرية من حيث التعامل مع شخصية المسيحى كمواطن عادى، وليس ابنا لأقلية دينية. كانت صورة المسيحى دائماً تقبع فى خلفية الكادر، أو ترفرف مثل طيف. هنا، فى بحب السيما يبدو متورطا بإرادته فى كل ما يجرى." ويرى أن الطفل نعيم هو "المعادل المبهج لكل تلك الصرامة المفتعلة، مثلما تبدو السينما بالنسبة لهذا الطفل معادلا لتلك «الجنة المفتعلة» التى يبشر بها عالم الكبار"[60]

أما المخرج أحمد رشوان فينبه إلى بعض جماليات السينما في الفيلم، إذ يري (وقد امتشق قلم الناقد) أن الفيلم "برع في رسم شخصية الأب وفي رصد تحولاتها حتى موته. ومن المشاهد اللافتة للأب مشهد

---

[59]رنيم العفيفي. في شقة مصر الجديدة».. رحلة الخروج للحرية وتعضيد التمرد. موقع ولها وجوه أخرى26/07/2017 ،
https://wlahawogohokhra.com/

[60]محمود الكردوسي. من قال «بحب السيما».. دخل «جنة الشياطين». الوطن. 09 يناير 2019
https://www.elwatannews.com/news/details/3919132

صلاته وتلصص الطفل عليه، ومشهد قيامه بترهيب الطفل في بداية الفيلم، فوجه الأب في لقطاته المكبرة يعتريه التشويه بفعل قرب المسافة والزاوية المنخفضة تضخم فرق القامة بين الطفل والأب فيعطينا إحساساً بأن الأب تحول إلى مارد شرير، وربما إلى شيطان بخاصة أن إضاءة المشهد تعتمد على عود الثقاب"، بينما "نرى الطفل المفعم بالحيوية والحركة، العاشق للسينما بما تمثله له من إطلالة على الحياة، المحلق في أفق الخيال، المتمرد على السلطات بصورها كافة من الأب إلى الطبيب. كل هذه الأبعاد في شخصية الطفل نسجها المؤلف هاني فوزي من وحي ألعاب الطفولة، بينما بنى المخرج أسامة فوزي هذه المشاهد تقنيا في شكل بصري خلاب، وخيال خصب يتواءم مع خيال الطفل. ففي قاعة السينما يرى الطفل العاملين فيها في هيئة ملائكة، ويرى أبطال الفيلم تحيط برؤوسهم الهالات المقدسة ".[61]

---

[61] أحمد رشوان. أسامة وهاني فوزي يختاران الأصعب ... ."بحب السيما"... فيلم "حقيقي" في مواجهة "التصحر" . جريدة الحياة 16 يوليو 2004

http://www.alhayat.com/article/1213882

النعامة والطاووس(2002)

يقدم لنا المخرج محمد أبو سيف هذا الفيلم بعد أن ظل والده المخرج الكبير صلاح أبو سيف يحاول تقديمه لاكثر من ثلاثين عاما حتى توفي في 1996، إذ ظل يسعى طوال هذه العقود للحصول على موافقة الرقابة على هذا الفيلم الذي كتب قصته بنفسه وشاركه لينين الرملي في السيناريو. قدم صلاح أبو سيف السيناريو عدة مرات للرقابة بأسماء مختلفة دون أن يتعرض لمضمونه: "مدرسة الجنس"، ثم "كيف تتزوج وتعيش سعيدا"، ثم "تزوج وعش سعيدا"، ثم"مدرسة الحب"، ثم"دروس في الحب"، وفي كل مرة ترفضه الرقابة، حتى تقدم به ابنه المخرج محمد أبو سيف بعنوان "النعامة والطاووس"، وفكرته تعليم الحياة الجنسية للأزواج و طلاب المدارس.

الفيلم عن علاقة زوجين يحول البرود الجنسي حياتهما إلى جحيم. وينقلب الحب الرومانسي بينهما شجارا دائما تضطر الزوجة بسببه إلى ترك منزل الزوجية واللجوء إلى والدتها دون أن تجرؤ عن الحديث عن سبب المشكلة.

وتسمع في عملها في مصنع خياطة الملابس الجاهزة أحاديث النسوة حول طبيعة علاقاتهن الجنسية مع أزواجهن ولكل منهن شكواها، باستثناء امرأة واحدة نجحت في علاقتها من خلال سعيها الدؤوب إلى استثارة زوجها.
و تحضر إحدى العاملات في المصنع مجلة تطرح مشاكل الحياة الجنسية بين الأزواج، مما شجع الزوجة الشابة للجوء إلى الطبيبة كاتبة المقال لعرض مشكلتها عليها بالتفصيل و خصوصا إهمال زوجها لرغباتها الجنسية و انتهائه من عملية الجماع بسرعة و تركها دون أن تشعر بشيء. وبهذا العرض الجريء والمباشر للمشاكل الجنسية في المجتمع، تخطى فيلم النعامة والطاووس المحرمات المعتادة في المجتمعات العربية، وتطرق لموضوعات لم يتطرق لها فيلم مصري من قبل. ومع أن فيلم النعامة والطاووس عن الجنس، لم يعرض أي مشهد جنسي خارج. يقول المخرج عن سبب قبول الرقابة المصرية للفيلم بعد أن رفضته لاكثر من ثلاثين سنة: "حصل نوع من حرية التعبير أكثر من ذي قبل فأنا لم أغير شيئا لكن العقلية التي تدير الرقابة هي التي تغيرت وآمنت بأهمية القضية التي نطرحها."

وحدير بالذكر أن رئيس الرقابة وقتها كان الدكتور مدكور ثابت[62]. ويقول الكاتب يوسف القعيد عن الفيلم: "إن كانت النعامة تستخدم في الصياغات الأدبية كدليل على أنها عندما تحاول خداع نفسها تدفن رأسها في الرمال، ناسية أن جسمها يراه كل الناس. فإن الطاووس يستخدم دليلا علن الخيلاء والغرور الأجوف. لقد أصبحت هاتان الصفتان، صفة خداع النفس وعدم القدرة على المواجهة عند النعامة وصفة الطاووس هما موضوع الفيلم". ويلقي الضوء على إيجابياته فيقول: "في هذا الفيلم جانب إيجابي جدا، وإن كنت أشك أن يلعب دورا في الإقبال على الفيلم جماهيرياً. ألا وهو الجانب التعليمي. إن الدكتورة وهي تحاول حل مشكلة البطل والبطلة تلقي بالعديد من النصائح المهمة التي يمكن ان تعد مرشدا أساسيا، من أجل أن يعيش الإنسان حياة جنسية سعيدة. وهذا الجزء من الفيلم يمكن عرضه في المدارس للمراهقين. هذا إن كانت هناك موافقة على تدريس الجنس في المدارس. ولكن إمكان النجاح الجماهيري مسألة من الصعب حسمها. والعرض في المدارس قضية لم تحسم بعد. يحاول صناع هذا الفيلم الاقتراب من مسألة الفيلم التعليمي. بكل ما له وما

[62]النعامة والطاووس: فيلم يتطرق لمناطق محرمة في المجتمعات العربية. موقع ميو نيوز 2002-3-21 .

https://meo.news/

عليه. وأتصور أن المراهق العربي إن شاهده بعين وسمع حواره بأذن غير ملوثتين، ونفسية شبه سليمة، من الممكن أن يستفيد كثيرا وأن يتخلص مـن العديد من المشاكل والهموم".[63]

[63] يوسف القعيد. فيلم تعليمي في صالات السينما ."النعامة والطاووس" حلم صلاح أبو سيف ... هل حققه ابنه محمد ؟ جريدة الحياة. 19 أبريل 2002
http://www.alhayat.com/article/1127513.

مواطن ومخبر وحرامى (2001)

يقدم داوود عبد السيد في هذا الفيلم تطور العلاقة بين مواطن ومخبر وحرامي، بدأت بصراعات وانتهت إلى تحولهم إلى أصدقاء وحلفاء، حيث يقيمون احتفالا كبيرا فى نهاية الفيلم، يغنى فيه الحرامى: "اسمع وافهم كلامى .. مواطن ومخبر وحرامى .. فيها إيه لو نبقى واحد ونغير الأسامى؟"

يرى الكاتب يوسف القعيد أن الشخصيات الثلاث من الصعاليك، فالمواطن "عاطل بالوراثة، ورث عن والده ما يكفيه وزيادة، ويعيش حالا من الرفاهية ويقرر أن يصبح أديبا، يكتب الروايات، وإن كنا لا نجد له - في سلوكه اليومي - اهتمامات ثقافية، ولا حالة الكاتب الذي يطل على الدنيا من شرفة الكتابة وهمومها ومتاعبها".

أما المخبر فهو "المخبر النمطي الذي شاهدناه كثيرا، المقهور من رؤسائه، والذي يمارس هذا القهر نفسه على الناس الأقل، أي الذين يعيشون في أسفل سلم المجتمع، لا يتعامل معهم سوى بالعصا لمن عصا".

أما الحرامي فيقدمه الفيلم في صورة "اللص المثقف، الذي يداوم على قراءة الروايات البوليسية لأرسين لوبين. ويعلن أن هذه الروايات إنما تمده بأساليب مبتكرة وحديثة، ولم تقع من قبل للسرقة من الآخرين." لكنه يحاكم الكتب ويحرق ما يدينه منها حسب نسق قيمه المحافظ، ومنها مخطوطة الرواية التي كتبها المواطن وسرقتها زوجة الحرامي التي كانت تعمل خادمة لدى المواطن؛ "حتي يكفي الناس شرها".

يوجد في الفيلم راوٍ يقدم الشخصيات والأحداث، ويرى يوسف القعيد أنه فشل في لعب دوره في "اشاعة حالة من الالفة بين المشاهد وعناصر الفيلم" كما يرى في الفيلم بعض التطويل.[64]

أما المخرج نفسه فيرى أن فيلمه "’مواطن ومخبر وحرامي‘ هو ترجمة لاقتباس الفساد، وكيفية إفساد المواطن بكل الطرق، والصراع ما بين المواطن والحرامي ثم الاعتذار له ثم حبه له وعمل دار نشر، ونشر أعماله"[65]

كونشرتو في درب سعادة (2000)

تقدم أسماء البكري في فيلمها الثانى فكرة صدام الحضارات عن طريق التقاء ثقافتين مغايرتين: ثقافة أوروبية تمثلها عازفة الكمان سونيا العائدة الى وطنها الأصلى مصر بعد خمسة عشر عاما فى الخارج؛ لتحيى حفل كونشرتو للكمان مع أوركسترا القاهرة السيمفونى، وسكان حي شعبي تلتقي بهم حين يكلف قائد الأوركسترا الموظف عزوز بمرافقة الزائرة كسائق خاص. يعاب على الفيلم الجولات السياحية الطويلة الى الأهرام والمساجد الأثرية والقصور القديمة التي تعرضت للهدم، لكن الفيلم يركز عدا ذلك على الحى الشعبى الذى يعيش فيه عزوز ومسكنه وأهل الحارة ببؤسهم وتخلفهم. يغير عزوز رأيه بعد أن كان

---

[64] يوسف القعيد. فيلم داود عبدالسيد المثير للجدال . "مواطن ومخبر وحرامي" هل يشكل إضافة الى سينما الصعاليك والمقهورين؟ جريدة الحياة 18 يناير 2002

http://www.alhayat.com/article/1105656

[65] إنجي سمير. المخرج داود عبد السيد: ليس هناك علاقة بين الدين والسينما. موقع في الفن. 3 فبراير 2018 -

https://www.filfan.com/news/details/80344

ممتعضا من مصاحبة الضيفة طوال اليوم بدلا من أن يعمل عملا اضافيا يزيد دخله، فقد شدته إلى عالمها الغريب، وصار يحضر بروفات عزفها على الكمان وحفلات الأوركسترا، فيتغير سلوكه، إذ صار ينزعج من الأغانى العربية التي يذيعها راديو المقهى البلدى ويحول الراديو الى محطة الموسيقى الكلاسيكية الغربية على أهل الحي، فجاره يسمي بيتهوفن "بلوفة" ويتصور أنه اسم امرأة تسعى لإغواء عزوز، وتغار زوجته من علاقته مع "الخواجاية" ومن عايدة، التي لا تتصور أنها عنوان أوبرا بل امرأة أخرى ستسرق زوجها.
أما عزوز فقد اكتسب سلوكا وثقافة مغايرين لأهل حيه منذ جاءت سونيا، ويتصور أهل حارته فى أوركسترا يعزفون على الشيشة وعلى عظام فخد لحم. وتأتى الذروة فى المشهد الأخير، حين تتجه حملة شعبية من أهل الحى المتضامنين مع زوجة عزوز الى دار الأوبرا راكبين عربة نقل، و يقتحمون الأوبرا لاختطاف عزوز.وإعادته إلى قواعده.

وثمة بريق أمل فى ختام الفيلم.. أو محاولة توفيق بين الثقافتين.. حين يأخذ عزوز العائد الى حارته بيد الولد اليتيم الذى شاهدناه وهو يعزف على المزمار البلدى .[66]

الخلاصة

اخترت في هذا البحث من الأفلام التي انتجت في الألفية الجديدة ما رأيته أفضل ما انتج وما سيشكل علامات على طريق السينما المصرية، سواء لمخرجين جدد أم قدامى، فاخترت سبعة أفلام لمخرجين مخضرمين وواحدا وعشرين فيلما لمخرجين جدد، ورتبت الأفلام من الأحدث إلى الأقدم وقدمت عرضا موجزا لها مع بعض التحليل لبيان جمالياتها، واستخلصت السمات العامة لها.

لا يعني هذا الاختيار أن غير ذلك من الأفلام ردئ، فكثير منها جيد، لكن المسالة نسبية، وبالطبع لا يتسيسر عرض وتحليل سمات جميع أفلام الألفية في هذا البحث المحدود، وأرى أن الموضوع يستحق المزيد من البحث والدراسة.

---

[66] فوزى سليمان. رأي آخر في فيلم كونشرتو درب سعادة, نهاية الفيلم محاولة توفيقية بين ثقافتين. موقع البيان 18 سبتمبر 2000

https://www.albayan.ae/five-senses/2000-09-18-1.1039330

المخرجات المصريات .. بين الخصوصية وتقليدية السينما المصرية

علياء طلعت

حفلت بدايات السينما المصرية بالعديد من الرواد، ولكن كذلك الرائدات، اللواتي أسهمن في وضع بذور هذه الصناعة، ولم يكن مجرد وجوه جميلة تطل على الشاشة، بل كن مشاركات في مهام هذه الصناعة الأساسية، من إنتاج وتأليف وإخراج.

ففي عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، ظهرت أربع مخرجات مصريات، وكانت هذه نسبة كبيرة نسبيًا مقارنة مع عدد المخرجين المصريين الذكور في ذلك الوقت، وأرجع الأستاذ سمير فريد[67] هذا التواجد النسائي إلى أن صناعة السينما في مصر بذلك الوقت كانت لازالت ضعيفة نسبيًا، أقرب إلى الهواية منها إلى الاحتراف، وقد قامت هؤلاء السيدات الأربع بإنتاج الأفلام التي أخرجوها بأنفسهن، ولكن الأمر تغير بعد إنشاء ستوديو مصر عام 1935 حيث أصبحت الصناعة تعتمد على رؤس أموال ذكورية، وبالتالي تنحت جانبًا المخرجات المصريات.

ظلت السينما المصرية ذكورية بالكامل حتى عادت المرأة إلى الإخراج مرة أخرى، بتجربة وحيدة، في فيلم "من أحب" إنتاج عام 1966 و إخراج الفنانة ماجدة، ومرة أخرى كانت المخرجة هي المنتجة، في إثبات إضافي على أن المرأة حتى ذلك الوقت كانت لا تستطيع الحصول على فرصة الإخراج إلا لو كانت هي صاحبة المال الذي يضخ لصناعة الفيلم.

حتى أتت الثمانينات، حيث شاهدنا طفرة في ظهور عدد معقول من المخرجات، قدمن أكثر من فيلم واحد على رأسهم بالطبع إيناس الدغيدي صاحبة أكبر عدد من الأفلام، ونادية حمزة، ونادية سالم، ولحقتهم بعد سنوات أسماء البكري، وساندرا نشأت في نهاية التسعينيات.

ثم في بداية الألفية الجديدة ظهرت أربع مخرجات معًا، هن هالة خليل، وكاملة أبو ذكري ومنال الصيفي وألفت عثمان، لكن ظلت مشاريع هؤلاء المخرجات تتعثر، وأكثرهن أفلامًا هي كاملة بخمس أفلام، آخرهم عام 2016 وهو يوم للستات، والذي أيضًا إنتاج امرأة هي بطلته إلهام شاهين، أما منال الصيفي فقد قدمت فيلمين فقط، آخرهم المش مهندس حسن عام 2008، وهالة خليل ثلاث أفلام فقط آخرهم نوارة عام 2005، وألفت ثلاثة أفلام أيضًا آخرهم عايشين اللحظة عام 2010.

في العقد الثاني من الألفية الجديدة، ظهرت مجموعة أخرى من المخرجات، لكن بحظ أكثر تعثرًا وبظروف إنتاجية أكثر صعوبة لتقدم كل واحدة منهن مشروع واحد فقط تقريبًا، منهن هالة لطفي بفيلم الخروج للنهار، و أيتن أمين بفيلم فيلا 69، ونادين خان بفيلم هرج ومرج، وهالة القوصي بزهرة الصبار، وماجي مرجان بفيلم عشم.

[67] "أفلام المخرجات في السينما العربية"، سمير فريد دار الهلال، 2016 صفحة 20.

يتضح من المقدمة الطويلة السابقة أن الوحيدة التي استطاعت التغلب على الصعوبات الإنتاجية وقدمت أكبر عدد من الأفلام هي المخرجة إيناس الدغيدي، ويجب الوضع في الاعتبار أن في هذا البحث سيتم تناول الأفلام الروائية الطويلة فقط، وبالتالي تم استبعاد أسماء كبيرة في السينما التسجيلية.
ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا، كيف أتت أفلام هؤلاء المخرجات السيدات؟ أو بمعنى آخر ما هو موضعها على خارطة السينما المصرية؟ وما هو مقدار ابتعادها عن التقليدية وخصوصية مشاريعها؟
وللإجابة عن هذا السؤال سأقوم بتقسيم المخرجات المصريات تبعًا للحقب الزمنية التي كن فيها، وذلك للربط بين أعمالهن، والسياقات التاريخية والاجتماعية التي أخرجن خلالها هذه الأفلام.

بدايات السينما المصرية كانت على أكتاف رائداتها:

أول عرض سينمائي في العالم كان عام 1895، وأول عرض سينمائي في مصر كان في 1896، لتبدأ بعدها حملات لوميير التي تم إرسالها للبلاد للتصوير، والتي كان نصيب مصر منها حملتين، ثم توالت بعدها الانجازات السينمائية التي كانت تسير بخطوات صغيرة لكن تكتب التاريخ مع كل خطوة.
في ذات الوقت تقريبًا كانت المرأة المصرية محل جدل كبير، فقد ظهرت أصوات قوية تطالب بحقوق المرأة في التعليم والكرامة والحرية، مثل قاسم أمين، والإمام محمد عبده، الذي أصدر فتاوى متعددة في المجالات الاجتماعية كلها مع المرأة جملة وتفصيلًا، سواء ضد الطلاق المجحف، أو تعدد الزوجات، أو الحجاب، وكان مع قاسم أمين يشجعان على تعليم المرأة.
ينظر الكثيرون لثورة 1919 على إنها الخطوة الأولى في خروج المرأة المصرية إلى الشارع واشتراكها في الحياة السياسية على الأخص، لكن تبعًا للسيدة "درية شفيق" في كتابها "المرأة المصرية من الفراعنة إلى اليوم" فإن المرأة من الطبقات الأرستقراطية كانت تحضر الاجتماعات السياسية الخاصة بالحزب الوطني، وتسمع خطب مصطفى كامل، وشاركت لأول مرة في مظاهرة سياسية عام 1914، يوم افتتاح الجمعية التشريعية في 22 يناير من هذا العام، للهتاف للدستور والحياة النيابية.[68]
وبعد خروج المرأة لمظاهرات 1919 وسقوط الشهيدات أرتفع صوت النساء عاليًا مطالبات بالمساواة، وحق التعليم، وتحديد سن للزواج لمنع زواج القاصرات والأطفال، وعندما أتى دستور 1923 تحركت مظاهرات من الحركة النسوية في مصر ضد هذا الدستور الظالم للمرأة.
وتبعًا لدراسة الدكتورة "هالة كمال" بعنوان "لمحات من تاريخ الحركة النسوية في مصر" فإن الموجة الأولى من الحركة النسوية في مصر بدأت من نهاية القرن التاسع عشر وحتى ثورة يوليو 1952، وتمثلت أهدافها في التعليم والمشاركة السياسية.[69]
وفي هذه الفترة المحتدمة من تاريخ مصر، ونسائها على الأخص، ظهرت الكثير من السيدات الرائدات في كل المجالات، ومنها فن السينما بالتأكيد، منهن أربع مخرجات هن عزيزة أمير، وفاطمة رشدي، وبهيجة حافظ، وأمينة محمد، بالإضافة بالطبع لغيرهن في باقي مجالات السينما.

---

[68] مقال قراءة في كتاب "«المرأة المصرية.. من الفراعنة إلى اليوم»" نشرته "رنيم عفيفي" عام 2017.
[69] دراسة "لمحات من تاريخ الحركة النسوية في مصر"، الدكتورة هالة كمال، دورة تعليمية في دراسات النوع كلية الآداب – جامعة المنيا 2014/12/11

عزيزة أمير والانتحار لصدم المجتمع:

بدأت السينما المصرية كما في العالم أجمع بالأفلام التسجيلية، ثم أتت تجربة بونفيللي عام 1920 بصنع الفيلم الروائي الخالة الأمريكانية[70]، واستمرت المشاريع السينمائية المصرية تتراوح بين الروائي القصير، والتسجيلي، حتى ظهرت على الساحة سيدة تدعى عزيزة أمير.

عزيزة أمير واحدة من أهم رائدات السينما على مستوى العالم وليس في مصر فقط، ويمكن مقارنتها بماري بيكفورد الأمريكية على سبيل المثال التي أسست واحد من أهم الاستوديوهات مع زوجها دوجلاس فيربانكس وتشارلي شابلن لمقاومة احتكار الأستوديوهات الخمس الشهيرة في هوليود.

بالمثل قامت عزيزة أمير بإنتاج الفيلم الروائي المصري ليلى عام 1927، بل شاركت في إخراجه كذلك بعدما أقصت مخرجه الأول وداد عرفي، لتكمل إخراجه مع استيفان روستي، ليقول لها طلعت حرب "أنت فعلت مالم يستطع فعله الرجال".[71]

اسمها الحقيقي هو مفيدة محمد، واشتهرت باسم عزيزة أمير وكذلك إيزيس وهو الاسم الذي اختارته لنفسها، وهي من مواليد عام 1901، يتيمة الأب، وعاشت في القاهرة، ولم تحصل على أي شهادة دراسية، ولكن كانت تتمتع بثقافة عالية، وتعلمت الفرنسية وسافرت إلى أوربا، قبل أن تجتذبها أضواء التمثيل، لتبدأ رحلتها على خشبة المسرح مع يوسف وهبي، في فرقة رمسيس، ثم انتقلت إلى عدة فرق منها نجيب الريحاني، وكانت بطلة أولى مسرحيات الفرقة القومية المصرية وهي أهل الكهف والمقتبسة من مسرحية لتوفيق الحكيم، وقد كانت آخر أعمالها المسرحية قبل اتجاهها للسينما.

أول أدوارها السينمائية كانت بدور فتاة تونسية في فيلم فرنسي عام 1920، ثم اتجهت للإنتاج، وذلك في فيلم ليلى، والذي اختلفت فيه مع مخرجه وداد عرفي، وقيل بسبب التكاليف الباهظة للخام الذي يهدره، وقد أكملت إخراج الفيلم مع ستيفان روستي.

ومن إنجازاتها المهمة إنشائها استوديو تصوير سينمائي وهو أستوديو إيزيس، والذي كانت من خلاله أول امرأة تخرج أفلام في العالم، فقدمت فيلم بنت النيل عام 1928 الذي اخرجته و انتجته، وأنتجت فيلم كفري عن خطيئتك، وشاركت أيضًا في عمليات المونتاج، وكتبت السيناريو والحوار ل18 فيلم منهم فيلم بياعة التفاح وليلة الفرح، وفتاة من فلسطين، وآخر أعمالها فيلم آمنت بالله قبل وفاتها.

وتوضح الناقدة السينمائية ماجدة موريس، أن عزيزة أمير وغيرها من النساء المنتجات غيروا صورة المرأة في السينما، فقد حرصن على تقديم أدوار للمرأة تحمل وعي وقد كانت عزيزة أمير أكثرهن جرأة لأنها قامت بالإنتاج والتأليف والتمثيل في وقت واحد، وقد كانت منتجة جريئة، تقدم على الإنتاج على الرغم من خسارة بعض أفلامها.[72]

---

[70] بدايات السينما المصرية، سامي حلمي،الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013 صفحة 24.

[71] موسوعة تاريخ السينما في مصر، الجزء الأول، أحمد الحضري، الهيئة العامة للكتاب، 2019 صفحة 216.

[72] موقع أصوات مصرية، مقال بعنوان رائدات السينما: عزيزة أمير أول وجه نسائي في السينما المصرية

للأسف الأفلام المصرية الخاصة بتلك الفترة اندثرت، لكن يمكن تحليل مدى خصوصية تجربة عزيزة أمير خاصة في فيلم ليلى من ناحية النهاية، فقد أرادت أن تضع نهاية حزينة للفيلم بانتحار بطلته التي غرر بها شاب، لإحداث نوع من الصدمة في المجتمع ولدى المشاهدين، ولكن الجمهور رفض مثل هذه النهاية وثار عليها، ما اضطرها إلى تغييرها إلى نهاية أكثر سعادة بعودة الحبيب والزواج من ليلى، لكن في فيلمها التالي بنت النيل انتصرت إرادتها بإنهاء البطلة حياتها بالانتحار، لتضع المجتمع بالكامل في وضع المتهم ولو بالصمت.

وفي فيلم بنت النيل يتعرف المشاهد على قصة متكررة في المجتمع المصري في الماضي وحتى الآن، الفتاة التي تجبر على الزواج لاعتبارات اجتماعية، ما يجعلها تفقد من تحب، ولكن ولأن أفلام تلك الفترة كانت تحتفي بالميلودراما الزاعقة بطلة بنت النيل لم تضطر للزواج فقط من زوج لم ترغبه، بل بدد هذا الزوج ثروتها، ثم حرمها من ابنتها بعدما اتهمها بالخيانة، وعندما أنكرتها الصغيرة أصيبت بالجنون ثم انتحرت.

فيلم بنت النيل تأليف عزيزة أمير، والذي أوكلت مهمة إخراجه إلى المخرج الإيطالي روكا، وبعده إلى عمر وصفي المخرج المسرحي، لكن في النهاية استقرت كما حدث من قبل مع فيلم ليلى على إخراجه بنفسها.[73]

فاطمة رشدي سارة برنار الشرق:

فاطمة رشدي أو سارة برنار الشرق واحدة من أعظم الممثلات المسرحيات، ولها أيضًا إسهامات عديدة في فن السينما ببداياته، وبدايتها السينمائية كانت عام 1928 وذلك مع الأخوين إبراهيم وبدر لاما، اللذان اقناعها بالانضمام لهما في إنتاج فيلم فاجعة فوق الهرم، واشتركت في بطولته مع بدر لاما، وأخرجه إبراهيم.

والفيلم الثاني لها كمنتجة كان فيلم "الزفاف" مع وداد عرفي الذي قام بإخراجه وشاركها بطولته، ولكن لم ير النور، ثم أخرجت وألفت ومثلت فيلم "الزواج" إنتاج عام 1933 أمام محمود المليجي، وتم تصوير المناظر الخارجية لهذا الفيلم في باريس وإسبانيا ومصر.

وعلى الرغم من أن الفيلم يتماشى مع النوع الرائج في تلك الحقبة في السينما المصرية من الميلودراما الشديدة، إلا أن موضوعه مختلف، وينزع إلى النسوية وحقوق المرأة بشكل واضح، فهو يتناول قصة سلمى الذي يجبرها والدها على الزواج من شخص غير حبيبها الفقير، لكن هذه المرة لم تقدم فاطمة رشدي فقط لوعة فقدان الحبيب، لكن ركزت كذلك على نقطة مهمة في قانون الأحوال الشخصية، وهو بيت الطاعة، فزوجها بعدما هجرته طلبها في بيت الطاعة، وحتى تهرب من تنفيذ هذا الحكم المجحف، قررت فاطمة رشدي أن تجعل بطلتها تنتحر مثلما فعلت من قبل أميرة عزيز في بطلات أفلامها، ويبدو أن المهرب الوحيد في عيون نسوة هذه الفترة للهرب من قسوة المجتمع هي بترك الحياة كلها.

---

[73] تاريخ السينما في مصر، الجزء الأول، أحمد الحضري، الهيئة العامة للكتاب 2019، صفحة 290.

بهيجة حافظ مؤسسة سينمائية كاملة:

بهيجة حافظ ليست رائدة فقط في مجال السينما، ولكن أيضًا الموسيقى، وأنشأت شركة إنتاج سينمائي، وكانت صاحبة صالون ثقافي، وتربت بهيجة في عائلة ارستقراطية ولكن نشأت بصورة فنية، وتعلمت الموسيقى بالخارج، وكانت لها علاقات عائلية قوية بالموسيقيين، وخاصة الأجانب، وشاركت في كتابة سيناريو وحوار العديد من الأفلام ووضعت الموسيقى لأفلام مثل "زهرة والسيد البدوي".

حصلت بهيجة حافظ على دبلوم في الموسيقى من باريس وأجادت من اللغات الفرنسية والإيطالية بجانب العربية، ووالدها باشا وهاوي للموسيقى، ألف الأغاني ولحنها وعزف على العديد من الآلات الموسيقية وأيضًا والدتها وأخوتها، وتأثرت بالمايسترو الإيطالي جيوفاني بورجيزي، والذي كان يقود فرقة موسيقية بالإسكندرية، ودرست على يديه قواعد الموسيقى، وألفت مقطوعة موسيقية وهي في التاسعة، وتزوجت من أمير إيراني لم يشاركها ذات الاهتمام فتطلقت وهجرت الإسكندرية، لتبدأ حقبة جديدة في حياتها.

قامت بتدريس الموسيقى لبنات العائلات الأرستقراطية، وألفت الموسيقى، وسجلت مؤلفاتها لشركة موسيقية هي كولومبيا، وأيضًا أوديون واكتسبت شهرة بسبب جهودها في هذا المجال.

وبدأت علاقة بهيجة بالسينما عام 1930 مع فيلم "زينب"، والذي اختارها محمد كريم للتمثيل فيه بعدما رفض يوسف وهبي أن تقوم أمينة رزق بدور البطولة، ورحبت هي بذلك العرض ولكن أسرتها لم توافق بل عارضت بشدة، واعتبروها متوفاة وأقاموا سرادق عزاء.

ولم تقم بهيجة بدور البطولة فقط في هذا الفيلم ولكن قامت بوضع الموسيقى التصويرية الخاصة به، وهي 12 مقطوعة موسيقية، ونجح هذا الفيلم الصامت، ما أهلها لتقوم بدور البطولة أمام يوسف وهبي في فيلمه "أولاد الذوات"، ولكن نشب خلاف بينها وبينه لتعتذر عن الدور ويذهب لأمينة رزق.

وعام 1932 انتقلت بهيجة لمقاعد الإنتاج، وكونت شركة للإنتاج السينمائي مع زوجها محمود حمدي باسم الفنار، وكان أول أفلامها فيلم "الضحايا" عام 1932 من بطولتها وزكي رستم وإخراج إبراهيم لاما، ووضع الموسيقى التصويرية له محمد القصبجي، وحقق الفيلم نجاحًا كبيرًا، لتقدم لشركتها بعدها فيلم "الاتهام" والذي وضعت له الموسيقى التصويرية.

ومن أهم الأفلام التي قدمتها شركة الفنان "ليلى بنت الصحراء" عام 1937 وهو فيلم تاريخي ضخم، وعلامة مهمة، وبالإضافة لإنتاجه قامت بدور البطولة ووضعت الموسيقى التصويرية له، وأيضًا صممت أزيائه، وشاركت في إخراجه مع حسين عبد الوهاب وبدر أمين وإبراهيم العقاد بعدما اختلفت مع المخرج ماريو فولبي، لذلك لم يحمل الفيلم اسم مخرج، بل كتب على تتراته من إخراج وإنتاج شركة الفنار.

صدر قرار من وزارة الخارجية بمصادرة الفيلم ومنع عرضه في الداخل والخارج لأسباب سياسة، حيث اعتبرته إيران مهينًا لتاريخ كسرى أنوشران، وبسبب زواج الأميرة فوزية من شاه إيران قامت الحكومة بوقف عرض الفيلم، ونتيجة لهذه المصادرة تكبدت الشركة خسائر فادحة، وتحولت لشركة مساهمة، ولكن رفع الحظر بعد ستة سنوات، وذلك بعد طلاق شاه إيران وشقيقة الملك وهو السبب وراء هذا المنع، والرقابة

اشترطت للعرض إدخال بعض التعديلات وتغيير اسم الفيلم لليلى البدوية، ليتم عرضه مرة أخرى عام 1944.

وبعد توقف لمدة 10 سنوات عادت شركة الفنار للإنتاج وذلك بفيلم "زهرة السوق" من إخراج حسين فوزي، والذي كتبت بهيجة حافظ قصته، وقامت بدور البطولة فيه، ولحنت أغانيه، ووضعت الموسيقى التصويرية الخاصة به، ومن إنجازاتها إنشائها لأول نقابة للموسيقيين.

أمينة محمد تصنع فيلمًا ب 17 جنيه:

لأمينة محمد قصة مختلفة عن باقي مخرجات عصرها، في لم تمتلك المال الوفير أو قدمت من عائلة أرستقراطية ولا تاريخ مسرحي كبير، ولا حتى زوجًا يدعمها في الإنتاج مثل عزيزة أمير.

أمينة محمد ممثلة وراقصة مصرية، ولدت في طنطا عام 1908، وانتقلت وهي في العاشرة إلى القاهرة، وكانت قريبة للفنانة أمينة رزق، التحقا بنفس المدرسة الابتدائية، بدأتا سويًا في فرقة مسرح رمسيس مع يوسف وهبي، الذي فضل عليها أمينة لتتنقل بين الفرق المسرحية الأهم في تلك الفترة من فرقة الريحاني وإخوان عكاشة وأمين عطا الله، ثم اتجهت للرقص الشرقي، وبسبب الرقص دخلت إلى عالم السينما.

قررت أمينة محمد ذات العزم الذي لا ينثني إنتاج فيلم سينمائي من إخراجها، وكانت لا تمتلك في ذلك الوقت سوى 17 جنيهًا، لتنشيء أستوديو سينمائي فوق سطح منزلها، تساعد على بناء الديكورات بيدها، وتعمل مع مجموعة من الهواة في ذلك الوقت لصنع كامل تفاصيل الفيلم، والذين تحولوا بعد ذلك إلى محترفين، مثل حسين صدقي الذي كان فيلم "تيتا ونج" عام 1937 أول أدواره، وكمال سليم الذي شارك في التصوير والإخراج، والسيد بدير الذي قدم دور صغير، والراقصة حكمت فهمي قبل شهرتها.

حتى تكمل أمينة محمد الإنتاج أشتركت في تمثيل فيلم آخر وهو "الحب المورستاني" واستطاعت إكمال ميزانية الفيلم بالاقتراض من إخوان بهنا، وحصلت على التحف الصينية التي تظهرت في فيلمها من متجر يوسف دانيال مقابل أن تضع اسمه على تترات الفيلم.[74]

ابتعدت أمينة محمد في فيلمها عن الميلودراما قليلًا وإن لم تهرب من براثنها تمامًا، لكنها خلطتها بالإثارة والجريمة، حيث تدور أحداث الفيلم حول سيدة صينية تخون زوجها، وتنجب ابنة غير شرعية، لكن لا يعلم بالأمر سوى العم الذي يبتز الأم، وبعد وفاتها استولى على ثروة الطفلة، ما يدفعها إلى العمل في الملاهي الليلية والاتجاه للدعارة، لكنها تقع في حب "محسن" المحامي والذي أدى دوره حسين صدقي، وعندما يعلم العم يقرر قتل تيتا وونج وهو الاسم الذي أطلقته على نفسها، ولكن يتعثر فيقع على السكين ويموت وتتهم هي بالجريمة، ويدافع عنها حبيبها حتى يحصل لها على البراءة.

---

[74] تاريخ السينما في مصر، الجزء الثاني، أحمد الحضري، الهيئة العامة للكتاب، 2019 صفحة 304.

الفيلم مثل أفلام المخرجات الأخريات في ذات الحقبة تحدث عن مأساة أمرأة في عالم ذكوري بحت، وفيه كذلك معالم الأسرة المتفسخة والأقارب الذين يدمرون حياة الفتاة البريئة.

كان "تيتا وونج" آخر فيلم من إخراج إمرأة وهو إنتاج عام 1937، وقد غادرت أمينة محمد مصر بعده، لتحترف الرقص الشرقي في أوروبا، وتعود إلى مصر خلال الحرب العالمية الثانية، لتبدأ عملها في المشاريع التجارية حتى وفاتها.

من نهاية الثلاثينيات وحتى نهاية الثمانينات تجربة إخراج وحيدة:

حتى منتصف الثلاثينيات كانت السينما في مصر للهواة، لا يحكمها نظام واضح، وتقوم على إمكانيات بعض الأفراد المادية، وشغف البعض الآخر بالفن الجديد.

تغير الأمر عام 1935، عندما نظر الإقتصادي طلعت حرب إلى هذا الفن الناشيء بعين الإعجاب، وقرر أن يضمه إلى كياناته الاقتصادية الكبيرة، مثل بنك مصر، وحتى ينشيء استوديو مصر قام في البداية بإرسال البعثات إلى أوروبا لاكتساب الخبرة، ثم سافر بنفسه لزيارة الأستوديوهات الكبيرة، حتى يبني مثيلًا لها.

لو نظرنا إلى أسماء المبعوثين لأوربا لدراسة السينما مثل أحمد بدرخان، ونيازي مصطفى ومصطفى والي، وولي الدين سامح وغيرهم نلاحظ عدم وجود أي اسم نسائي، على الرغم من أن صناعة السينما في ذلك الوقت كانت بها عدد معقول من النساء.

لا يعتبر ذلك أمرًا عجيبًا وذلك لأن القائم على مشروع استوديو مصر، هو طلعت حرب، الذي على الرغم من تقدمه الفكري فيما يخص الأقتصاد، إلا إنه كان معروفًا برجعيته في نظرته للمرأة، وكان من كبار معارضي قاسم أمين في أفكاره لتحرير المرأة وتعليمها وكتب في هذا الموضوع كتابين هما تربية المرأة والحجاب، وكتاب فصل الخطاب في المرأة والحجاب.

مع بداية العمل في استوديو مصر، وتحول صناعة السينما إلى الاحترافية، انتهى دور المرأة المخرجة، ولم يبقى لها مكانًا سوى أمام الكاميرات، أو في دور المنتجة، مثل آسيا داغر وماري كويني القادمتان من لبنان.

على الجانب الآخر ظلت الحركة النسوية نشطة منذ بداية الموجة الأولى لها في نهاية القرن التاسع عشر وحتى ثورة 1952، حيث دأبت نساء هذه الحركة على المطالبة بحقوقهن السياسية والاجتماعية.

ومنذ عام 1952 بدأت الموجة الثانية التي ارتفع سقف طلباتها إلى حق الانتخاب، وحق دخول البرلمان، وعام 1954 اعتصمن في نقابة الصحفيين بالقاهرة وأضربن عن الطعام، يطالبن بحقوق المرأة الدستورية الكاملة غير المنقوصة، وهو ما حصلن عليه بالفعل في دستور عام 1956.[75]

---

[75] لمحات من مطالب الحركة النسوية المصرية عبر تاريخها، د. هالة كمال، مؤسسة المرأة والذاكرة 2016، صفحة 17

خلال هذه الفترة لم تقدم أي امرأة على امرأة على الوقوف خلف الكاميرا سوى الفنانة ماجدة، عام 1966 في فيلم "من أحب" وهو بطولتها مع أحمد مظهر وإيهاب نافع، وإنتاجها.

فمنذ عام 1956 أسست ماجدة "شركة أفلام ماجدة للإنتاج السينمائي" وقدمت أول أفلامها "أين عمري" وهو من ضمن مجموعة أفلام شديدة الخصوصية فيما يتعلق بالمرأة أنتجتها ماجدة في شركتها السينمائية، فهذا الفيلم تحدث عن مشكلة زواج المراهقات، وضغط الأهالي عليهن، بينما فيلم "المراهقات" ناقش بصراحة نتائج كبت حريات الفتيات المراهقات، اهتمت ماجدة كذلك في أفلامها بتقديم نماذج مشرفة للمرأة كما حدث في فيلم "جميلة" عن المناضلة جميلة بوحريد، وكذلك رغبت في تقديم أعمال أدبية مصرية وعالمية في أفلامها، كما حدث مع الفيلم الذي أخرجته "من أحب".

قصة الفيلم مقتبسة من الرواية الشهيرة لمارجريت ميتشل "ذهب مع الريح" حيث قدمت ماجدة الرواية بعد تمصيرها وقامت هي بدور سكارليت أوهارا أو ليلى مظلوم، وقالت ماجدة عن تجربتها الإخراجية الوحيدة هذه عدة مرات في مقابلات معها إنها تورطت في ذلك، فقد اتفقت على إنتاج هذا الفيلم مع مخرج شهير لم تفصح عن اسمه، لكنه أعتذر لظرف طارئ ولأن الفيلم تم التحضير له قامت بإخراجه بنفسها، ولكنها لم تستمتع بهذه التجربة، بل رأتها مرهقة للغاية، وأن مكانها الصحيح كمنتجة وممثلة فلم تكررها.

لذلك الفيلم يمكن وضعه في سياق واحد من الأفلام المقتبسة من روايات شهيرة التي قدمتها ماجدة على طول مسيرتها الفنية مثل فيلم "غريب" عن مرتفعات وذرينج، و"هذا الرجل أحب" عن جين إير، والدور التنويري التي أحبت أن تقوم به في السينما المصرية كمنتجة وممثلة، لكن لم ترى نفسها فيه كمخرجة.

الثمانينات وحتى بداية الألفية سينما المخرجات المصريات تزدهر للمرة الأولى وربما الأخيرة:

فترة الثمانينات حافلة بالكثير من المعطيات المتناقضة، فقد شهدت حقوق المرأة من الناحية القانونية انتعاشة، حيث تم إقرار القانون رقم 44 لسنة 1979 والذي أعطى المرأة الكثير من الحقوق التي تطالب بها منذ بدايات القرن العشرين، حيث أعطى الزوجة الأولى حق الطلاق دون إثبات الضرر لو تزوج زوجها عليها، وللزوجة الثانية نفس الحق لو لم تعلم بزواج زوجها من أخرى، وقصر القانون عقوبة الزوجة على عدم طاعتها لزوجها بفقدانها حق النفقة، وبذلك زال عن عنقها سيف "بيت الطاعة" الشهير، وكذلك نص القانون على استقلال المطلقة الحاضنة بمنزل الزوجية حتى فترة الحضانة.

في ذات الوقت كان المجتمع يمشي في اتجاه معاكس تمامًا، فبعد هجرة الكثير من المصريين إلى الدول العربية، والعودة لبلدهم محملين بالأفكار التي ترجع المرأة إلى المربع صفر مرة أخرى، رأى الكثيرون أن هذه الحقوق غير شرعية، وطالب البعض بعودة المرأة للمنزل مرة أخرى.[76]

[76] أبرز التعديلات التي طرأت على قوانين الأحوال الشخصية المصرية المعنية بالمرأة خلال العقود الثلاثة الأخيرة 1979-2009م، أستاذة/ سيدة محمود، مسئول قسم الأبحاث - باللجنة الإسلامية العالمية للمرأة والطفل

لذلك لم يدم استمتاع المرأة بهذا القانون طويلًا حيث في مايو 1985 صدر حكم المحكمة الدستورية ببطلان القانون 44 لسنة 1979 لسبب شكلي، وبالتالي عادت بالفعل قوانين الأحوال الشخصية الخاصة بفترة العشرينيات بالسريان مرة أخرى، لكن ثار المجتمع المدني، وصدر قانون رقم 100 لعام 1985 والذي حمل بعض من مزايا قانون 44 لكن مع تنازلات حيث ألزم الزوجة التي تزوج عليها زوجها أن تثبت تضررها المادي أو المعنوي للحصول على الطلاق.[77]

أثر ذلك المناخ على وجود عدد كبير من المخرجات في هذه الحقبة، والأهم على الأفلام التي قدمنها، فعام 1984 أخرجت نادية حمزة "بحر الأوهام" وإيناس الدغيدي "عفوًا أيها القانون" ونادية سالم "صاحب الإدارة بواب العمارة" ليفتحن الطريق أمام مخرجات أخريات يقدم سينما شديدة الخصوصية.

نادية حمزة والنساء دومًا في العنوان:

نادية حمزة مخرجة ومنتجة مصرية، من مواليد محافظة بورسعيد عام 1939، تخرجت من قسم الصحافة في كلية الآداب بجامعة القاهرة عام 1946 ودرست السيناريو في المعهد العالي للسينما بقسم الدراسات الحرة.

وبدأت بالعمل بعد التخرج مباشرة كمساعدة للمخرجين كمال الشيخ ونيازي مصطفى وغيرهم، وهي أول مخرجة تقدم فيلمًا روائيًا طويلًا منذ عام 1966 بفيلم "بحر الأوهام" عام 1984.

أفلام نادية حمزة دومًا ما تتصدرها المرأة، لم تهتم بتقديم أفلام تناصر بها قضايا المرأة، ولا إبراز الحراك النسوي في زمنها، لكن المرأة دومًا بطلتها الرئيسية ويظهر ذلك حتى في عناوين الأفلام فنجدها قدمت "النساء"، "نساء خلف القضبان"، "حقد امرأة"، "امرأة للأسف"، "المرأة والقانون"، "معركة النقيب نادية"، "نساء ضد القانون"، "نساء صعاليك"، "همس الجواري"، "امرأة وامرأة" .

قدمت كل حالات المرأة، سواء الطيبة أو الشريرة، الممثلة والكومبارس والعاهرة والنصابة، تلاعبت بكل الأدوار التي يمكن أن تضع بها المرأة، وكل التناقضات التي يمكن أن تكون عليها، ففي فيلم "امرأة وامرأة" إنتاج 1995 على سبيل المثال أخذت موضوع شديد الخصوصية في حياة كل سيدة وهو الأمومة وتناولته من جانب مختلف، حيث قدمت التعارض بين اثنين من الأمهات، الأم البيولوجية، التي حملت ووضعت، والأم التي ربت واعتنت.

وقد جربت قبل هذا الفيلم تجربة جديدة على السينما المصرية، وهو فيلم كله من السيدات، بدون أي ظهور لممثل رجل، في فيلم "نساء صعاليك" إنتاج 1991، والذي يتناول قضايا نسائية متعددة، مثل الزواج الثاني، والعنوسة والإيمان بالدجالات، ويعتبر الناقد سمير فريد هذا الفيلم هو أفضل أفلام نادية حمزة[78]، حيث

[77] نص الطعن عدم دستورية القانون 44 لسنة 1979 بشأن الأحوال الشخصية

[78] أفلام المخرجات في السينما العربية، سمير فريد، دار الهلال 2016، صفحة 122

وصلت إلى درجة النضج الفني الذي لم تحققه في أفلامها الأخرى، وهو أيضًا أفضل أفلامها من حيث الإيرادات على عكس أعمالها السابقة.

إيناس الدغيدي صاحبة لقب الأكثر على الإطلاق:

يمكن وضع إيناس الدغيدي وكلمة الأكثر في الكثير من السياقات، فهي أكثر مخرجة مصرية أخرجت أفلام، وأكثر مخرجة مثيرة للجدل، وأكثر مخرجة ذات أراء جريئة، وغيرها.

ولدت إيناس الدغيدي عام 1953 وتخرجت من المعهد العالي للسينما عام 1975، وبدأت مشوارها الفني كمساعدة مخرج مع العديد من المخرجين مثل يوسف شاهين وبركات.

عام 1985 بعد نادية حمزة بعام أخرجت إيناس الدغيدي فيلم "عفوًا أيها القانون" لتضع من البداية القواعد التي ستسير عليها مسيرتها المهنية، حيث ناقشت في أول أفلامها قضية مثيرة للجدل للغاية، وهو الفرق الكبير في التعامل في قضايا الشرف بين المرأة والرجل، ففي هذا الفيلم البطلة تجد زوجها يخونها على سرير الزوجية فتطلق عليه الرصاص وهي في حالة ذهول، وتحاكم في قضية قتل أمام المحاكم الجنائية، ولا تعامل معاملة والد زوجها الذي فعل نفس الأمر مع زوجته الخائنة ولكن حصل على حكم مخفف شهر واحد مع إيقاف التنفيذ.

وهو ليس الفيلم الأول الذي يحاول إظهار عيوب القوانين المصرية بالنسبة لأحوال المرأة، فعام 1975 عرض فيلم "أريد حلًا" إخراج سعيد مرزوق، وقصة الكاتبة حسن شاه، والذي فضح أيضًا عيوب قانون الأحوال الشخصية، وللمخرجة إنعام محمد علي فيلم تلفزيوني بعنوان "آسفة أرفض الطلاق" إنتاج 1980 ناقش قضية الطلاق الغيابي.

أكملت إيناس الدغيدي قصة الفيلم في "التحدي" إنتاج 1988 بعد استبدال نجلاء فتحي بنبيلة عبيد، وناقشت في هذا الفيلم قضية الحضانة ما بين الأم المذنبة والجد المتجبر.

استمرت إيناس الدغيدي في نكأ الأماكن الملتهبة في جسد المجتمع المصري، والحديث المحظور، فقدمت عدة أفلام عن الدعارة، منها "لحم رخيص" إنتاج 1995، وفيلم "كلام الليل" إنتاج "1999 والذي تدور أحداثه في بيت دعارة كوكيتا، الذي يؤمه كبار رجال المجتمع، حيث تجمعهم الكثير من المصالح المشتركة مع القوادة، وتحاول أمينة سكرتيرة كوكيتا الخروج من هذا المستنقع بطريقة شمشون "عليا وعلى أعدائي".

المرأة في أفلام إيناس الدغيدي ليست دومًا مثالية، لكن متمسكة بأنوثتها حتى النهاية، ففي فيلم "أمرأة واحدة لا تكفي" إنتاج 1990 على الرغم من جمال السيدات الثلاث في حياتي الصحفي حسام إلا أن كلهن يتميزن بالغباء عندما يقعن في حب هذا الرجل المتلاعب بذات الوقت، ويوشك في نهاية الفيلم على الإيقاع بامرأة جديدة هي إيناس الدغيدي نفسها، لتثبت المخرجة أن المرأة قد تكون كل شيء وحتى غبية في بعض الأحيان.

وفي "دانتيلا" إنتاج 1998 صديقتان متناقضتان في الشخصية، على علاقة طويلة منذ الطفولة، يوشكان على خسارة بعضهما البعض بسبب رجل يتنافسان على حبه، بل يقبلان أن يتزوجهما في نفس الوقت، ليصبح هارون رشيد العصر الحديث، لكن ينقلبا عليه في النهاية ويتمسكا بالصداقة.

لكن أكثر أفلام إيناس الدغيدي إثارة للجدل كانا "مذكرات مراهقة" ثم "الباحثات عن الحرية" على الرغم من كونهما من أفضل أفلامها.

تناول "مذكرات مراهقة" إنتاج 2001 قصة جميلة الفتاة المراهقة التي ترتبط برؤوف الذي يشبه فتى أحلامها، تقع المراهقة في الحب حتى قبل أول نظرة، وبما أنها تنظر للعالم نظرة رومانسية ساذجة، وترغب في الابتعاد عن السجن الذي شيدته لها والدتها، قامت بعلاقة غير شرعية مع حبيبها، الذي سافر ليتركها تواجه المجتمع، القصة هنا قد تشبه من الخارج أفلام الميلودراما القديمة التي فيها يوقع الشاب الوسيم الفتاة في حبائله لتحمل طفله ويهرب، لكن الوضع في مذكرات مراهقة مختلف، فالأب لا يعلم عن جنينه، ولم يهرب من خطيئته، بل ترك البلاد لهدف نبيل، وبالتالي لم يتم توجيه أصابع الاتهام إلى الرجل هذه المرة، ولكن إليى سذاجة المراهقة، وبعد الأمهات عن الفتيات في هذا السن، والاختلاف بين الأجيال الذي يجعل المراهقات أكثر هشاشة من أن يواجهوا قصص الحب الأولى بلا خبرة أو ثقة في النفس.

احتوى الفيلم على مشاهد اعتبرها الكثيرون جريئة للغاية، ولذلك تم وصم الفيلم لوقت طويل، وبطلته هند صبري كذلك.

أما فيلم "الباحثات عن الحرية" إنتاج 2004 هوجم من قبل عرضه، وهو يتناول قصة ثلاث سيدات من جنسيات عربية مختلفة يعشن في باريس بحثًا عن الحرية التي لا يجدنها في وطنهن، ولكن في الغربة يكتشفن أن القيود كانت مزروعة بداخلهن والتحرر منها لم يكن بالسفر، لكن بمواجهة النفس.

بطلات الفيلم الثلاثة كل منهن لديها أزمة شخصية، الأولى عايدة المصرية فنانة تشكيلية تحصل على منحة إلى باريس، ليخيرها زوجها ما بين عملها وابنها، لتختار السفر لباريس لكن يظل قلبها معلقًا مع الصغير في مصر، بينما الثانية أمل لبنانية، هربت من الحرب الأهلية بعدما فقدت حبيبها، لها ميول مازوخية، كأنها تشعر أن أي علاقة جنسية مع أي شخص سوى حبيبها يجب أن تختلط بالألم والإهانة، أما الثالثة سعاد فهي مغربية، هربت من أخيها الذي كاد يقتلها عندما وقعت في حب ابن الجيران، لتعيش في فرنسا محظية لعجوز، وعندما تهرب من براثنه تكاد تتحول إلى عاهرة حتى تسلم قلبها للحب.

هؤلاء النسوة كانت أزماتهم شخصية وعامة في نفس الوقت، فالتعارض بين العمل والأسرة لازال مشكلة الكثير من السيدات منذ بداية عمل المرأة في العالم والحرب الأهلية اللبنانية شردت الملايين خارج بلادهن، حتى لم يعودوا يعرفون أنفسهم، والهرب من السلطة الذكورية إلى سلطة ذكورية أخرى أزمة الكثير من السيدات اللواتي لا يستطعن تعريف أنفسهن بدون رجل يمثل دور ما في حياتهن، لتختزل إيناس الدغيدي العديد من نساء العالم في ثلاث أمثلة فقط، كما فعلت في أفلامها الأخرى.

نادية سالم صاحبة المشروع الواحد:

نادية سالم من مواليد عام 1946، وتخرجت من كلية الآداب قسم صحافة عام 1969،. ثم حصلت على دبلوم المعهد العالي للسينما قسم الإخراج عام 1979، لتقدم في بدايتها أفلام تسجيلية في مركز الفيلم المصري، منها "الطفل الشقيان" عام 1982، لكنها اتجهت للسينما الروائية في فيلم واحد فقط وهو "صاحب الإدارة بواب العمارة" عام 1985.

حاولت نادية سالم في فيلمها الوحيد أن تقدم نقد للمجتمع المصري في الثمانينيات، فحشدت الكثير من الأمثلة على أطياف مختلفة من المجتمع في "العمارة" ما بين السيدة المثالية التي ترفض هجرة بلدها وتتمسك بأشعار سيدة درويش، والسيدة المتلصصة على الجيران التي تؤذي خادمتها.

انتقدت سياسة الانفتاح الاقتصادي والتي مثلها صاحب العمارة، الذي يقع في غواية الغجرية زوجة البواب، ولكن في ظل محاولة حشد كل شيء، تاه منها كل شيء، فأصبح الفيلم غير واضح المعالم.

مخرجات بداية الألفية في مواجهة السينما النظيفة:

في نهايات التسعينات بدأت السينما تجني ما حصدته التغييرات الاقتصادية التي جعلت المصريين يهاجرون إلى دول الخليج ثم يعودون محملين بأفكار دينية، ومع نجاح فيلم "إسماعيلية رايح جاي" عام 1997 التجاري الكبير، ظهر مصطلح "السينما النظيفة" وهو مصطلح الهدف منه هو إعادة جذب الأسر المصرية المتوسطة، المقصود هنا المتوسطة في المستوى الاجتماعي والمادي، والوسطية في التدين كذلك، تلك التي ترى أن السينما ليست حرام بالكامل، لكن بالتأكيد أي مشاهد فيها تعبير عن المشاعر هو مرفوض بالكامل.

السينما النظيفة أتت بشعارات مثل لا للقبلات، لا لمشاهد التعري، لا لإرتداء المايوه والملابس المكشوفة، سينما تسمح لرب الأسرة باصطحاب عائلته إلى دار السينما.

ضمن هذا المصطلح للمنتجين عودة الإيرادات مرة أخرى، وبالتالي تم صناعة الافلام تبعًا لمواصفاته، وفي ظل هذه الظروف المختلفة عن تلك التي انتجت من قبل مخرجات مثل إيناس الدغيدي ظهرت أربع مخرجات جديدات، يحاولن التعبير عن أنفسهن في مجتمع يعتبر السينما حرام مالم تتحجب، ومخرجة أتت في نهايات هذا العقد الماضي لتأخذ القليل من هنا والكثير من هناك.

ساندرا نشأت والانتقال الأكبر من الفنية للتجارية:

قال الناقد سمير فريد عن فيلم ساندرا نشأت الأول "الشتاء الأخير" إنه واحد من تحف الأفلام المصرية القصيرة[79]، هكذا كانت بداية ساندرا السينمائية، تبشر بالكثير.

[79] المخرجات في السينما المصرية، سمير فريد، دار الهلال 2016، صفحة 58

ساندرا نشأت من مواليد 1970 وتخرجت من المعهد العالي للسينما قسم الإخراج سنة 1992، وحصلت على ليسانس آداب قسم لغة فرنسية عام 1993.

شهدت مسيرة ساندرا نشأت السينمائية تغييرات كبيرة، فأول أفلامها الروائية الطويلة كان "مبروك وبلبل" عام 1997 ، عن سيناريو للكاتبة لميس جابر، يتناول بصورة حساسة للغاية شخصية مبروك الرجل الذي توقف عقله عند عمر العشر سنوات، وتتوفى أمه لتتركه خلفها وحيدًا في الحياة، حتى يقابل صديقة طفولته بلبل، التي هجرت قريتها بسبب قسوة زوجة والدها، وتعمل عاهرة في القاهرة، يجد كل من مبروك وبلبل في الآخر ملاذًا وصحبة ليستطيعا مواجهة الحياة القاسية.

لكن يبدو أن ساندرا ودعت التسعينيات الرحبة ودخلت القرن الواحد والعشرين من باب السينما التجارية النظيفة التي عارضتها من قبل وقالت أن الأفلام الإباحية لن تتوقف إلا بانتهاء الرقابة[80]، وقدمت أفلام نوع مثل الكوميديا والأكشن والإثارة مع نجوم الألفية الجديدة كريم عبد العزيز وأحمد عز، فأخرجت للأول ثلاث أفلام وللثاني أربع أفلام كان آخرها "المصلحة" عام 2012.

ما عدا "مبروك وبلبل" أفلام ساندرا نشأت غابت عنها الخصوصية، ربما كان غرضها إثبات أن المخرجة المرأة تستطيع إخراج نفس الأفلام التي يقوم بها الرجال، لكن هذا حرمها من تكوين لغة سينمائية خاصة بها.

منال الصيفي تجربة سينمائية قصيرة:

تخرجت المخرجة منال الصيفي من المعهد العالي للفنون المسرحية قسم إخراج عام 1993، وعملت في البداية كمخرج مساعد، ثم قدمت أول أفلامها الروائية "الحياة منتهى اللذة" عام 2005، ثم عملت كمخرجة مساعدة في فيلم "هي فوضى" عام 2007، وتعود لتقدم فيلم أخير وهو "المش مهندس حسن" عام 2008، وتتجه بعد ذلك إلى التلفزيون وتقدم المسلسلات.

تجربتي منال الصيفي كمخرجة مختلفتين تمامًا، ما يجعلها تشبه إلى حد ما ساندرا نشأت، ففي تجربتها الأولى فيلم "الحياة منتهى اللذة" قدمت حياة مجموعة من الأزواج والزوجات، وقضايا مثل الخيانة الزوجية، والعلاقات العاطفية، وكرب ما بعد الصدمة بشكل حساس للغاية، سواء اتفقنا أو أختلفنا على القيمة الفنية للفيلم، ولكن تجربتها الثانية أتت مختلفة تمامًا ففيلم"المش مهندس حسن" هو فيلم كوميدي تجاري تمامًا.

كاملة أبو ذكري أكثر مخرجات جيلها أفلامًا:

استطاعت المخرجة كاملة أبو ذكري أن تحفر لنفسها اسمًا كمخرجة امرأة تقدم أعمال لامعة في السينما والتلفزيون، عملت مع عدد كبير من نجوم الجيل، واستطاعت أن تضع بصمتها على أدائهم، حدث ذلك مع

---

[80] حوار مع ساندرا نشأت في موقع جريدة الحياة بعنوان ""مبروك وبلبل" أولى تجاربها الإخراجية : ساندرا نشأت : الغاء الرقابة يقضي على الأفلام الإباحية " بتاريخ 20 نوفمبر 1998

نيللي كريم في مسلسليها سجن النساء وذات، ومرة أخرى مع ريهام عبد الغفور في مسلسل زي الشمس وشخصية فريدة، ومنة شلبي في مسلسل واحة الغروب.

تعلمت الكثير من المخرجين العظام الذين عملتهم معهم خلال فترة دراستها وتدريبها مثل رضوان الكاشف ونادر جلال والدكتور محمد كامل القليوبي، وأخذت ما تعلمته وبلورته وصبغته بشخصيتها لتقدمه في أعمالها سواء في السينما أو التلفزيون.

بدأت الإخراج بالأفلام القصيرة في فيلم "قطار الساعة السادسة"، إلا أن قامت بإخراج أول أفلامها السينمائية عام 2004 بفيلم "سنة أولى نصب" ثم قدمت "عن العشق والهوى" سنة 2006 وفي نفس العام أخرجت "ملك وكتابة"، وعام 2009 قدمت "واحد صفر"، ثم اتجهت للتلفزيون لتقدم مسلسلين، قبل أن تعود للسينما بفيلم "يوم للستات" عام 2016 آخر أفلامها حتى الآن.

ترفض كاملة أبو ذكري مصطلح "سينما المرأة" وترى أن المرأة ليست غريبة حتى يخصص لها سينما، لكن مع إغفال أول أفلامها "سنة أولى نصب" وهو فيلم كوميدي رومانسي، نجد أن باقي أفلامها الأربعة كانت المرأة هي محرك الأحداث الحقيقي.

نبدأ بفيلم "عن العشق والهوى" الذي يروي قصة عالية وعمر الرومانسية، والتي تنتهي بعدما يعرف عمر مهنة أخت حبيبته كعاهرة، وينغمس في حياة مرسومة له ويحصل على زوجة أرستقراطية، وينجب، وحتى خيانته لزوجته كانت أيضًا جزء من حياة تقليدية يخوضها الكثير من الرجال في المجتمع المصري، على الجانب الآخر شخصيات الفيلم النسائية، عالية الحبيبة الأولى وسلمى الحبيبة الثانية كل منهما كانت أكثر إيجابية حتى في أخطائهما، كل منهما أمسكت بزمام حياتها، قررتا أن تقوما بأفعال غير صحيحة وهما يعلمان أنها غير صحيحة بمحض إرادتهما، بينما الوحيد الذي ترك الحياة تسيره كما تريد هو البطل عمر.

في فيلمها التالي "ملك وكتابة" نتعرف على زوجين من العلاقات، الأولى علاقة الزواج بين دكتور محمود عبد السلام، وزوجته سعاد، والممثلة هند وحبيبها طارق، الرجل في كلا العلاقتين لا يقوم بأي فعل للحفاظ على العلاقة أو حتى الخروج منها، يرى أن ليس في الإمكان أبدع مما كان، حتى يستفيق كل منهما وقد قررت المرأة أن تخرج من العلاقة بصورة عنيفة لم تكن في الحسبان، سعاد خانت زوجها الذي حبسها في حياة فارغة مملة، وهند انفصلت عن طارق لأنه يرفض أن يكون إيجابي في حياته، ويفضل العيش في الأوهام والبيرة والحشيش، مرة ثانية المرأة حتى بأخطائها لدى كاملة أبو ذكري أكثر إيجابية من الرجل.

فيلم "واحد صحيح" له وضع خاص، فهو بطولة جماعية، ويحمل العديد من القصص التي تترابط بروابط بسيطة، وكلها تحدث في يوم واحد من حياة أبطالها، لكن كذلك نساء هؤلاء الأبطال هن من يأخذن المبادرة، نيفين المسيحية هي التي تحرك دعوة للطلاق من زوجها، وترفض تغيير ديانتها حتى تتزوج حبيبها وتنجب ابنًا شرعيًا، في حين أن ذلك الحبيب مستسلم خانع، وهكذا تتوالى القصص داخل الفيلم بنساء محركات للأحداث، حتى في ظل القهر الذي تعيشه كل الشخصيات.

أما فيلم "يوم للستات" فهو واضح من عنوانه، يتناول قصة حي بسيط، أنشيء فيه حمام سباحة، مع تعيين واحد فقط للسيدات حتى يستمتعن به، لكل امرأة منهن قصة وحزن وقلب مكسور لسبب، لكن في يوم الستات يتحررن من كل ذلك.

من مخرجات هذا الجيل تبقى لكاملة أبو ذكري وهالة خليل وضع خاص، فكل منهما وضعتا بصمتها بصورة واضحة على كل عمل لها ولا تستطيع تخيله مع أي مخرج غيرها.

هالة خليل ثلاث علامات في السينما المصرية:

درست هالة خليل الهندسة، لتتركها وتدرس في معهد السينما من وراء أهلها، وسريعًا ما قررت أن السينما والفن طريقها، تخرجت من المعهد عام 1992، وعملت كمخرجة في قناة النيل للدراما، وأخرجت المسلسل الكوميدي شباب أون لاين عام 2004.

تتميز سينما هالة خليل بالخصوصية الشديدة، وذلك منذ أفلامها في معهد السينما سواء فيلم التخرج أو الدراسات العليا، أفلام لا تستطيع أن تقدمها سوى امرأة، لأنها تتناول تفاصيل في غاية الصغر لكن لا تستطيع أن تعبر عنها سوى مخرجة تحمل على عاتقها نون النسوة.

واستطاعت هالة خليل أن تكسر الحاجز بين الأفلام الفنية والسائدة، فتناولت في أفلامها الثلاثة مواضيع غير تجارية تمامًا، لكن بصورة تجعلها تصلح لأن يشاهدها الجميع، سواء جمهور عادي أو متخصص ويستمتع بها ويشعر إنه يشاهد فيلمًا بحق.

وكذلك امتلكت قدرة خاصة على إدارة الممثلين والممثلات وتسكينهم في أدوار غير معتادين على القيام بها ليؤدوها كأفضل ما يكون.

بدأت بفيلم "أحلى الأوقات" عام 2006، عمل هادئ يتناول قصة الفتاة سلمى، التي تفقد والدتها في حادث مفاجئ، يفجعها غياب الأم لكن يجبرها على إعادة اكتشاف نفسها من جديد ورؤية جوانب حياتها بعيون مختلفة، تبحث عن والد غائب، وصديقات لم ترهن منذ سنوات، وتتعرف على جار قد يفتح الباب على قصة حب، ويأخذنا الفيلم إلى قصتين فرعيتين، نشاهد من خلالهم نماذج أخرى للمرأة المصرية، منها نموذج يسرية المرأة والأم والزوجة المصرية التقليدية كما لم نشاهدها من قبل، قوية وحنونة ومضغوطة تبحث عن مهرب من كل المسئوليات في نداء صداقة جاء من زمن فات، أما ضحى فهي مثال للفتاة التي تحاول الحصول على كل شيء وبأقصى سرعة، لتكتشف أنها تفتقد ما تمتلكه بالفعل.

تكمل هالة خليل رحلتها مع نماذج الشخصيات النسائية الحقيقية للغاية في فيلم "قص ولزق"، في هذا الفيلم تستكشف المخرجة عالم أكثر قسوة من فيلمها السابق، عالم يعج بأنصاف الفرص وأنصاف الحياة، البطلة جميلة تعيش طوال الوقت حياة لا تطيقها، عيونها على حل واحد وهو الهجرة، لتبدأ من جديد حياة تضع هي قواعدها، نرى بجانبها زينب، الفتاة المهاجرة للقاهرة، تبحث عن الحب والزواج والحياة العادية التي حصلت عليها بسهولة ملايين الفتيات في مصر، لكن الفقر يحاصرها، ويجعل حتى رؤيتها للأمور تضطرب، بينما

النموذج الثالث هو ثريا امرأة متزوجة، يعمل زوجها بالخارج، يتركها فريسة للكبت الجنسي، تخرج ضغطها النفسي في ضرب أطفالها بحرقة كما لو أنها تضرب جسمها الذي يرغب مالا تستطيع تحقيقه.

تجربتها الثالثة أشد قسوة بالمجمل، فآخر أفلامها السينمائية حتى الآن فيلم "نوارة" إنتاج 2015، عن إحباطات ما بعد ثورة يناير، بطلتها نوارة فتاة فقيرة، لا تحلم سوى بالفتات، ولكن حتى هذا القليل يستحيل عليها، تعيش على هامش الحياة، خادمة في أحد المجمعات السكنية الفارهة، لكن حتى هذا الهامش يلفظها في النهاية.

ألفت عثمان فيلمين روائيين ثم الاتجاه إلى التسجيلي:

ألفت عثمان من مواليد عام 1964، تخرجت من كلية الآداب قسم تاريخ في 1987، ثم حصلت على دبلوم في المسرح من جامعة عين شمس عام 1993، ودبلومة المعهد العالي للنقد الفني عام 1997، بدأت منذ عام 1996 بالعمل كمساعد مخرج في قطاع الإنتاج بالتلفزيون المصري، لتقدم بعدها عدة مسلسلات كمخرجة أو مساعدة مخرج، ثم أخرجت فيلم روائي قصير باسم " نشرة اخبار مع فاصل اعلاني " عام 2005 والذي شارك في مهرجان نيويورك للأفلام.

قدمت في مسيرتها فيلمين روائيين هما "الحكاية فيها منة" عام 2008 ثم "عايشين اللحظة" عام 2010، وقدمت خلالهما قصص رومانسية من بطولة ممثلين شباب، وعلى الرغم من أن الأفلام تجاريين من بطولة ممثلين شباب إلا أنها لم يحققا النجاح المتوقع.

وبعد ثورة يناير ابتعدت عن السينما الروائية لظروف إنتاجية تبعًا لتصريحها في حوار صحفي معها[81]، واتجهت إلى السينما التسجيلية وقدمت "الرصاص المسكوب" و"أنا في الميدان" ثم "صهد الشتاء" عام 2016.

ما بعد يناير 2011 مخرجات الفيلم الواحد مع الأسف:

لم يعد ما يؤثر على السينما بعد ثورة يناير ظروف نساء مصر الاجتماعية، أو الحركة النسوية، والتحرر، ولا حتى الأفكار الدينية التي أثرت من قبل على السينما في الثمانينيات والتسعينيات، بل أصبح المؤثر الأكبر في هذه المرحلة هو الإنتاج.

لم تعد هناك إمكانيات تتيح إنتاج الأفلام بالصورة السابقة، نفس العبارة كررتها عدد من المخرجات مثل كاملة أبو ذكري وهالة خليل، وبالتالي أصبح الاتجاه السائد في هذه الحقبة هو "السينما المستقلة" المصطلح الذي أصبح الحل الوحيد لمن يرغب في صنع أفلام بعيدًا عن السينما التجارية السائدة والتي لها قواعد سوق محددة، وكيانات يصعب اختراقها.

---

[81] حوار مع ألفت عثمان بعنوان "المخرجة ألفت عثمان: "المهدي" عمل سينمائي جديد عن الأدب الروائي" في موقع مصرس نشر في 5 أكتوبر 2017

والسينما المستقلة أو السينما البديلة هي سينما تحررت من قيود السوق، والمنتجين، ويتم إنتاجها خارج منظومة الأستوديوهات، لكنها تظل محكومة بظروف عرض خاصة ومحدودة للغاية، ما يجعل وصولها إلى الجمهور صعب سواء لمشاكل التوزيع، أو لمواضيعها غير الرائجة أو المطلوبة من المشاهدين.

وفي ظل هذه الصعوبات الإنتاجية على الجميع، والتي تصبح أصعب على المرأة المخرجة، عدنا مرة أخرى للمربع صفر، وكل مخرجة بعمل واحد فقط، يصعب عليها تكراره لعدم وجود تمويل، فحتى مع وجود الكاميرا الديجتال التي خففت كثيرًا من أعباء الإنتاج المادية، لازالت عملية إنتاج فيلم مكلفة إلى حد كبير.

هالة لطفي التي حاولت الخروج للنهار:

هالة لطفي تخرجت عام 1995 من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، ثم من قسم الإخراج بالمعهد العالي للسينما عام 1999، وعملت ناقدة سينمائية في جريدة الدستور، وقدمت أفلام تسجيلية منها "عن الشعور بالبرودة" سنة 2005، و"غرب أمريكا اللاتينية" و"ضائع في أمريكا" وبدأت في كتابة فيلمها الروائي "جلطة" والذي تحول اسمه بعد ذلك إلى "الخروج للنهار" منذ عام 2005، ولكنها لم تبدأ في إنتاجه بخطوت جدية إلى عام 2010 عندما حصلت على منحة إنتاج من الصندوق العربي للثقافة والفنون.

استكمل الفيلم بعد ثورة يناير، وحصلت هالة لطفي على العديد من الجوائز منها أفضل مخرج عربي في مسابقة آفاق جديدة بمهرجان أبو ظبي السينمائي، والأسد الذهبي في مهرجان وهران، وغيرها من الجوائز.

فيلم "الخروج للنهار" تجربة شديدة الخصوصية، سواء للأسباب الإنتاجية التي سبقته، والأهم لموضوعه، فهو يتناول حياة أسرة بسيطة يتواجد مثلها آلاف الأسر في مصر، يعيشون على هامش الحياة، في بؤس يومي، يراهم الكثيرون لكن لا يروهم بالفعل.

الأب مريض، والأم تعمل طوال الليل حتى توفر دخل للأسرة، والابنة وهبت حياتها لرعاية الأب المريض، تتمحور حياة الثلاثي حول الموت والمرض، يحاولان منع الأول عن طريق كفاح الثاني، في حروب معروفة نتيجتها من البداية.

لا يمكن النظر للفيلم كفيلم مخرجة امرأة أو مخرج رجل، بل يتم تصنيف الفيلم تحت عنوان فيلم إنساني فني مميز، يترك أثرًا لا ينسى لدى كل من شاهده.

مريم أبو عوف تقدم كوميديا رومانسية في زمن ندر فيه هذا النوع:

تخرجت مريم أبو عوف من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية أيضًا مثل المخرجة هالة لطفي، ولكنها درست الإخراج السينمائي في لندن، وعادت لقدم فيلم تسجيلي يدعى "تاكسي" حصلت عنه على عدة جوائز، وعملت كمساعد مخرج مع كاملة أبو ذكري وشريف عرفة، ثم قدمت حلقات من مسلسل حالات حرجة، ومسلسل هالة والمستخبي.

أخرجت مريم أبو عوف فيلمًا سينمائيًا واحدًا وهو "بيبو وبشير" إنتاج عام 2011، عاد خلاله إلى نوع سينمائي كاد أن يندثر وهو الفيلم الرومانسي الكوميدي، بعدما أصبحت الرومانسية مجرد حلية يتم دسها في الأفلام الكوميدية كشيء متعارف عليه ليس أكثر.

شخصيات فيلم مريم أبو عوف ليست تقليدية تمامًا سواء الأساسية منها أو الثانوية، بداية من البطلين، بيبو وهي فتاة قررت أن تحمل اسمًا ذكوريًا وتعيش وحدها في العاصمة المخيفة، لتتبع شغفها، وعندما تقع في الحب فهي تجبر حبيبها على احترامها وترك سلوكه اللاهي السابق، أما بشير فهو نصف مصري نصف تنزاني، يحاول التحرر من السيطرة الأبوية مثل بيبو تمامًا ويلتقيان بسبب صدفة دبرها صديقه حمادة.

على الرغم من أن الفكرة العامة للفيلم ليست جديدة، لكن التناول ورشاقة رسم الشخصيات وإدارة الممثلين من مريم أبو عوف هي ما أعطت الفيلم روح طازجة.

أيتن أمين وفيلا 69:

درست آيتن أمين الإخراج في الجامعة الأمريكية، وكان فيلم تخرجها بعنوان "راجلها" ثم أخرجت أفلام قصيرة، قبل أن تقدم تجربة الفيلم الروائي الطويل الأول والوحيد لها "فيلا 69" عام 2013، وهو تجربة كذلك مختلفة عن السينما السائدة والتجارية، ولا يندرج تحت أي من الأنواع السينمائية الناجحة في مصر مثل الكوميديا والأكشن.

تدور أحداث الفيلم حول مهندس محتضر، يرفض الجميع، يعيش في أحلامه في زمن آخر، لكن أيامه الأخيرة تتغير عندما تقتحم حياته أخته وحفيدها، الذي يعيده للأستمتاع بالحياة، وموضوع الفيلم والأسلوب الذي صورت بيه أيتن أمين شخصياتها هو ما أضاف لقصة الفيلم البسيطة عمقًا.

والآن في عام 2019 لم تنتهي هذه الحقبة الزمنية بعد، لكن لازالت المخرجات يجدن نفس الصعوبات حتى لتكرار تجاربهن الناجحة، ويمكن ضم لأسماء هالة لطفي، وأيتن أمين ومريم أبو عوف، ماجي مرجان بفيلم "عشم" إنتاج 2012، ونادين خان بفيلم "هرج ومرج" إنتاج 2012، وهالة القوصي بفيلم "زهرة الصبار" إنتاج 2017، كل من هؤلاء المخرجات قدمن عمل واحد لم يتكرر حتى الآن.

ختام:

بالعودة إلى السؤال الذي بدأ به هذا البحث وهو "كيف أتت أفلام هؤلاء المخرجات السيدات؟ أو بمعنى آخر ما هو موضعها على خارطة السينما المصرية؟ وما هو مقدار ابتعادها عن التقليدية وخصوصية مشاريعها؟"

لا يمكن طرح إجابة واحدة لهذا السؤال لكل المخرجات المصريات، فحتى في الحقبة الواحدة، وقد جمع بين مخرجاتها نفس الظروف الاجتماعية والاقتصادية نجد اختلافات واضحة بين كل واحدة والأخرى، تبعًا لتوجهاتها الشخصية والمشروع السينمائي الذي وضعته لنفسها.

لكن النقطة التي تربط كل هؤلاء المخرجات ببعضهن البعض، هي أنهن بالفعل عملن في ظروف غير مواتية ولا مشجعة، فكانت أفلامهن نتيجة إصرار وعزيمة منبعها الإيمان بفن السينما ذاته، وعلى اختلاف المستويات الفنية للأعمال التي قدمنها، فقد حاولت كل منهن أن تضع بصمتها الشخصية على عملها، كما لو أنه الفيلم الأول والأخير، وأنهن ابتعدن قدر الإمكان عن السينما التجارية والسائدة ربما لأنها لم ترحب بهن من الأساس.

مراجع:

- "المخرجات في السينما العربية"، سمير دار الهلال 2016
- مقال قراءة في كتاب "«المرأة المصرية.. من الفراعنة إلى اليوم»" نشرته "رنيم عفيفي" عام 2017
- دراسة "لمحات من تاريخ الحركة النسوية في مصر"، الدكتورة هالة كمال، دورة تعليمية في دراسات النوع كلية الآداب – جامعة المنيا 2014/12/11
- بدايات السينما المصرية، سامي حلمي،الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013
- موسوعة تاريخ السينما في مصر، الجزء الأول والثاني، أحمد الحضري، الهيئة العامة للكتاب، 2019
- موقع أصوات مصرية، مقال بعنوان رائدات السينما: عزيزة أمير أول وجه نسائي في السينما المصرية
- لمحات من مطالب الحركة النسوية المصرية عبر تاريخها، د. هالة كمال، مؤسسة المرأة والذاكرة 2016
- بحث بعنوان أبرز التعديلات التي طرأت على قوانين الأحوال الشخصية المصرية المعنية بالمرأة خلال العقود الثلاثة الأخيرة 1979-2009م، أستاذة/ سيدة محمود، مسئول قسم الأبحاث - باللجنة الإسلامية العالمية للمرأة والطفل
- نص الطعن عدم دستورية القانون 44 لسنة 1979 بشأن الأحوال الشخصية
- حوار مع ساندرا نشأت في موقع جريدة الحياة بعنوان ""مبروك وبلبل" أولى تجاربها الإخراجية : ساندرا نشأت : الغاء الرقابة يقضي على الأفلام الإباحية " بتاريخ 20 نوفمبر 1998
- حوار مع ألفت عثمان بعنوان "المخرجة ألفت عثمان: "المهدي" عمل سينمائي جديد عن الآدب الروائي" في موقع مصرس نشر في 5 أكتوبر 2017

عن الباحثة:

علياء طلعت، ناقدة وباحثة، درست النقد السينمائي، وتعمل كمديرة قسم الفن في موقع أراجيك الإلكتروني، وتكتب في العديد من الإصدارات الورقية والإلكترونية منها مجلة الفيلم الصادرة عن جمعية النهضة الجزويت، وعضو لجنة مشاهدة مهرجان أسوان السينمائي.

من التأميم إلى التنحي

هزيمة 67 في السينما المصرية

عصام زكريا

مع المشاهد الأولى من فيلم "الممر"، إخراج شريف عرفة إنتاج 2019، تطالعنا بعض وقائع حرب 1967.

قطع متواز للقطات من مصر لاسرائيل، أخبار من الصحف المصرية تعلن عن حرب وشيكة، وتهديدات من كبار المسئولين لإسرائيل وأمريكا، واغلاق مضيق "تيران"، إلى حفل أم كلثوم الذي غنت فيه "راجعين بقوة السلاح"، وكان واضحا أنها أغنية دعائية معدة على عجل، حتى أن "سيدة الغناء" لم تكن قد حفظت كلمات الأغنية بعد، ولذلك وضعوا لها "ملقن" أسفل خشبة المسرح.

وبالتوازي لقطات للمسئولين الاسرائيليين، على رأسهم رئيسة الوزراء جولدا مائير ووزير الدفاع موشى ديان، وهم يتخذون قرار الحرب، رغم تأكيد الأمريكان لهم بأن مصر لا تنوي أن تحارب فعلا، ولكنهم يتخذون القرار بناء على التصعيدات المصرية وأغنية أم كلثوم!

ثم الهجوم المباغت صباح الخامس من يونيو، والانهيار الذي يحدث للجيش المصري، والقرار الأهوج بالانسحاب، والطائرات الإسرائيلية تصطاد المنسحبين في الصحراء.

ومن سيناء للقاهرة يعود الضابط "نور"، أحمد عز، محطَمًا تطارده أشباح الضحايا من جنوده المنسحبين، وشاشات تليفزيون في أحد المحلات تعرض خطاب تنحي عبد الناصر ... وصولا إلى مشهد "السنترال" حيث يسخر أحد الموظفين من "نور" عندما يعلم أنه ضابط بالجيش، ويسيء معاملته مما يؤدي لنشوب مشاجرة بالأيدي بينهما.

بعدها تبدأ دراما الفيلم الفعلية التي تروي كيف استعاد الجيش بناء قواته وبدأ حرب الاستنزاف ضد العدو المحتل.

"الممر" ليس استثناءً في بنائه، ومقدمته الطويلة عن هزيمة 67 تمهيدًا للحديث عن حرب الاستنزاف أو حرب أكتوبر.

في الحقيقة لا يخلو عمل من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية التي تناولت انتصاراتنا في الحربين الأخيرتين من التعرض أولا لهزيمتنا في 67.

"الممر" يحمل أيضا معظم "الثيمات- الأفكار- الموتيفات- الوحدات الدرامية- والشخصيات والخطوط الدرامية" التي تتكرر في أفلامنا الحربية منذ فيلم "أغنية على الممر"، إخراج علي عبد الخالق، 1972، الذي يعد أول فيلم يتناول مباشرة بعض المشاهد الحربية مما حدث في 1967.

أول ما يلفت النظر هو عدم وجود مشهد واحد للقيادة المصرية، وبالتحديد الرئيس عبد الناصر ووزير الدفاع عبد الحكيم عامر، وكل ما نراه هو لقطات لبعض الصحف أو خطاب عبد الناصر في التليفزيون.

ويزيد من غرابة الأمر أن الفيلم يصور كواليس اجتماعات الإسرائيليين في واشنطن وتل أبيب، وهي اجتماعات موثقة تاريخيا ... على عكس الاجتماعات والقرارات المصرية، وعلى رأسها قرار الانسحاب، التي يوجد خلافات وشهادات متباينة حولها إلى الآن، في ظل عدم توفر الوثائق الرسمية (1).

مشاهد اجتماعات القيادة الإسرائيلية وغياب كواليس ما يدور في أروقة صنع القرار في مصر متكرر في عدد من الأعمال التي تناولت حرب 67.

مثال واضح فيلم "حائط البطولات"، إخراج محمد راضي، 2014، الذي يتشابه كثيرا مع "الممر" في البناء والسيناريو والشخصيات، وإن كان أقل كثيرا في المستوى الفني كتابة واخراجًا، نرى اجتماعات القيادة الإسرائيلية برئاسة جولدا مائير-عايدة عبد العزيز- وموشى ديان- غسان مطر، عشية حرب 67 بينما لا نرى أثرا للقيادات السياسية المصرية!(2).

في "الممر" و"حائط البطولات" و"الطريق إلى إيلات" وغيرها نعرف قادة اسرائيل بالاسم والشكل، بينما يغيب القادة المصريون كما لو أن تصويرهم ممنوع مثل الأنبياء والشخصيات الدينية.

أحد الأفكار الأساسية التي يطرحها فيلم "الممر" هي أن الهزيمة لم تكن عسكرية، بل كانت نتيجة خيانة وغدر من الأعداء.

في الاعلان التشويقي Trailer فيلم "الممر" يقول الضابط "نور"، متحدثا باسم الجيش كله: "مكانتش نكسة ولا هزيمة ولا حرب بقوانينها".

تبدو الجملة غامضة، وهو غموض يستمد جذوره من الخطاب الرسمي والإعلامي منذ اليوم الأول لحرب 67، والذي بدأ بالأكاذيب عن حجم الضربات التي يوجهها الجيش المصري للقوات الاسرائيلية، والتي وصلت إلى ادعاء أن المعركة انتقلت إلى تل أبيب بينما الجيش الاسرائيلي على حدود القاهرة، ثم ادعاء

الغفلة وأن الحرب كانت ضربة مباغتة وغير متوقعة، وأنها لم تكن حربًا، ولم تنتج عنها "هزيمة"، بل "نكسة".

الملحوظة الأولى هنا هي الخاصة بغياب المسئولين المصريين الكبار، وأكبر رتبة نراها هي للواء أركان حرب الذي يتلقى الأمر بالانسحاب مصدومًا وصاغرًا. بينما عبد الناصر يظهر في أحد المشاهد التي تعقب المقدمة، بعد عودة الضابط نور من الجبهة إلى القاهرة في الخلفية بمحل يبيع أجهزة التليفزيون، ويعرض في الواجهة عددا من الأجهزة التي تبث خطابًا لعبد الناصر يتحدث عن الهزيمة.

ارتباط صور نكسة 67 بخطبة تنحي عبد الناصر على شاشة التليفزيون، وليس من خلال ممثل يؤدي دوره، وسيلة استخدمتها السينما المصرية منذ فيلم "العصفور" ليوسف شاهين، وهو أول فيلم يتناول الهزيمة ويحلل أسبابها ويعرض لبعض آثارها بشكل مباشر. وينتهي الفيلم بخطاب تنحي ناصر وردود أفعال المصريين عليه.

هذه الصورة لعبد الناصر على الشاشة يعلن تنحيه هي أكثر مقطع تاريخي تم استخدامه في السينما والدراما المصريين، بل وأضعاف أي مقطع آخر، حتى مشاهد انتصارات حرب أكتوبر نفسها، ولا يقترب منه ربما سوى مقطع اعلان تأميم شركة قناة السويس من خطاب ناصر 1956. وبين هذين التاريخين تحديدًا تتلخص المرحلة الناصرية من ذروة الصعود إلى ذروة الحلم إلى السقوط المدوي.

هاتان اللحظتان هما الأكثر "درامية" في حياة الرئيس جمال عبد الناصر، ونظام ثورة يوليو عموما.

تجسد اللحظة الأولى ذروة الانتصار والصعود لاسم عبد الناصر ومكانته كزعيم عالمي وشعبيته كقائد عربي، كما يجسد التأميم حلم الاستقلال والقوة واستعادة الكرامة للشعب العربي كله، بينما تمثل الثانية قسوة الهزيمة والسقوط وانهيار الأحلام.

من التأميم إلى التنحي...مسيرة حلم

ظهر قرار وخطاب التأميم في عدد من الأفلام والمسلسلات، خاصة التي تناولت حياة عبد الناصر، كما صنع عنهما فيلم كامل هو "ناصر 56" للمخرج محمد فاضل الذي اقتصر على روي أحداث الأيام السابقة على قرار التأميم وحتى تنفيذه، بهدف تخليد لحظة النصر وعظمة عبد الناصر، ولطالما استخدمت الأفلام والمسلسلات يوم التأميم باعتباره رمز للعزة والكرامة وشجاعة عبد الناصر ونظامه، وكذلك كنوع من الحنين لتلك الأيام المجيدة.

لكن خطاب التنحي ظهر على الشاشات (ونحن نتحدث هنا عن الأفلام والمسلسلات الروائية وليس الأفلام أو البرامج الوثائقية) أضعاف أي ظهور آخر لشخصية عبد الناصر، بما في ذلك خطاب التأميم، وقد ظهرت لحظة التنحي في سياقات وأهداف درامية مختلفة ومتعارضة، بل كانت هذه اللحظة هي أول ظهور فعلي لعبد الناصر في السينما الروائية في واحد من أفضل مشاهد فيلم "العصفور"، الذي صُنع عام 1972 ولم يُسمح بعرضه إلا عام 1974...بعد حرب أكتوبر التي كرست مكانة الرئيس أنور السادات وطوت صفحة عبد الناصر ونظامه.

في هذا المشهد الطويل والمؤثر من فيلم "العصفور" تكمن بذور وفروع كل المشاهد الأخرى للحظة التنحي.

قرب نهاية الفيلم الذي يتناول الحياة السياسية والاجتماعية في مصر قبل حرب أو نكسة 1967 مباشرة يقطع الفيلم بين مشهدين يدوران في الوقت نفسه: يوسف، سيف عبد الرحمن، الشاب الحالم، الذي يرفض الحياة مع زوج أمه ضابط الشرطة الكبير، وينضم إلى "شلة" المثقفين اليساريين ينام فجر الخامس من يونيو ويستغرق في حلم جنسي طويل مع فاطمة، حبيته، ابنة السيدة الشعبية بهية، محسنة توفيق، بينما نستمع إلى كلمات خطاب من أخيه غير الشقيق، رياض، محمود قابيل، الضابط بالجيش يتحدث فيه عن حالتهم على الجبهة وعن الفارق بين حياتهم وحياة المدنيين في بيوتهم، ومع تصاعد المشهد وصولا إلى لحظة الذروة الجنسية يقطع شاهين بلقطات وثائقية للحرب وعلى الأخ وهو يلقى مصرعه على الجبهة.

يصرخ رءوف في نومه وتوقظه بهية وابنتها على أخبار حرب 67، ثم نشاهد على مدى لقطات متنوعة لردود الفعل على أخبار الراديو الكاذبة عن الحرب، وظهور الحقيقة تدريجيًا، قبل أن تتجمع "الشلة" في بيت بهية لتشاهد خطاب الرئيس على شاشة التليفزيون.

يبدأ الخطاب مع تقطيع على لقطات لشوارع القاهرة التي خلت من المارة تقريبًا، ثم نستمع إلى بعض عبارات الخطاب التي أصبحت منذ ذلك الحين "مأثورا" دراميا في العديد من الأفلام والمسلسلات.

بوجهه الكاريزماتي الوسيم وعيونه الكحيلة الحزينة وانحناءته المكسورة وصوته العاطفي الحنون يعترف الزعيم الجبار بالهزيمة الموجعة ومسئوليته عنها:

" أيها الإخوة: لقد تعودنا معاً فى أوقات النصر وفى أوقات المحنة.. فى الساعات الحلوة وفى الساعات المرة، أن نجلس معاً، وأن نتحدث بقلوب مفتوحة، وأن نتصارح بالحقائق، مؤمنين بأنه من هذا الطريق وحده نستطيع دائماً أن نجد اتجاهنا السليم، مهما كانت الظروف عصيبة، ومهما كان الضوء خافتا. ولا نستطيع أن نخفى على أنفسنا أننا واجهنا نكسة خطيرة خلال الأيام الأخيرة، لكنى واثق أننا جميعاً نستطيع، وخلال مدة قصيرة أن نجتاز موقفنا الصعب، وان كنا نحتاج في ذلك إلى كثير من الصبر والحكمة والشجاعة الأدبية. ومقدرة العمل المتفانية... ولقد اتخذت قراراً أريدكم جميعاً أن تساعدونى عليه. لقد قررت أن أتنحى تماماً ونهائياً عن أى منصب رسمى وأى دور سياسى، وأن أعود إلى صفوف الجماهير، أؤدى واجبى معها كأى مواطن آخر".

مع الجمل الأخيرة تسيل دموع البعض وينفجر آخرون بالبكاء، ما عدا بهية التي تصيح:
"لا...أبدا...هنحارب" وتعدو إلى الشوارع تردد العبارة نفسها، وتفتح النوافذ المغلقة وينزل الناس إلى الشارع لينضموا إلى بهية لتتشكل مظاهرة كبيرة تهتف: هنحارب...نموت نموت وتحيا مصر..ولا إشارة هنا إلى مطالبة الرئيس بالتراجع عن الاستقالة..ثم تنزل أغنية الختام "مصر يا أمة يا بهية" للشيخ إمام.

يدور فيلم "العصفور" حول الفساد المالي والإداري داخل القطاع العام وأجهزة الدولة، والتطبيق الخاطئ للاشتراكية، والجنوح عن أهداف الثورة: " احنا بنتكلم ثورة ونكتب ثورة، لكن مبنعملش ثورة" كما يقول الصحفي يوسف، صلاح قابيل، في أحد المشاهد.

تنحي عبد الناصر كان يمثل ذروة هذا الفشل والهزيمة، وبالرغم من أن الفيلم، مثل اليسار عمومًا، لم يحمل القائد المسئولية المباشرة عن هذه الهزيمة، وقام بازاحتها على الفاسدين من رجال الصف الثاني والثالث، إلا أنه ينتصر في خاتمته للشعب وثورته على اليأس والفساد.

خطبة التنحي ظهرت منذ ذلك الحين في أعمال كثيرة معظمها صورها على طريقة "العصفور"، عبر وسيط التليفزيون أو الراديو الذي يبث الخطاب، كخلفية للشخصيات الرئيسية في العمل وردود فعلها على ما تسمعه. من أشهر هذه الأعمال مسلسل "رأفت الهجان"، الذي نشاهد فيه نوعين من ردود الفعل على الخطاب: الأول هو رد فعل الاسرائيليين مجسدين في شخصيتي ضابط الموساد عامون، أبو بكر عزت، والسياسية سيرينا، تهاني راشد، الأول مغتبط متهلل باستقالة عبد الناصر والثانية متفكرة متشككة، أما رد الفعل الثاني الذي نراه بالتوازي مع رد فعل عامون وسيرينا فهو رد فعل الجاسوس رأفت الهجان، محمود عبد العزيز، المزروع في قلب إسرائيل، ويستمع إلى الخطاب بمفرده، ليصرخ ويبكي مرددا " لا يا ريس...لا يا ريس"، ثم يهذي مرددا أنه قام بإرسال كل المعلومات المتعلقة بموعد الضربة، فلماذا لم يأخذوا حذرهم. وهو بالفعل سؤال مطروح لم يجب عنه المسلسل ولا المعنيين بالأمر حتى الآن؟!

الغريب في المسلسل الذي أخرجه يحيى العلمي، وهو مخرج تليفزيوني كبير بالطبع، أن الشخصيات الثلاث يستمعون لخطبة عبد الناصر عبر الراديو، لأن الفضائيات لم تكن قد ظهرت بعد، ولكن المسلسل يقطع عدة مرات على شاشة تليفزيون في مكان غير معلوم تبث الخطاب، ولا أعلم لماذا قطع على شاشة تليفزيون بدلا من أن يقطع على مشهد الخطاب نفسه بدون وسيط؟!

من المشاهد الشهيرة لخطبة التنحي أيضا نجدها في فيلم "أحلام صغيرة" للمخرج خالد الحجر، 1993، الذي يدور حول صبي من مدن القناة اسمه غريب، تامر أشرف، يموت أبوه خلال مقاومة العدوان الثلاثي عام 1956، ويبحث عن أب بديل ممثلا في أحد زملاء أبيه، وفي عبد الناصر نفسه، وعندما يستمع إلى خطاب التنحي قرب نهاية الفيلم، ينضم إلى الجماهير التي نزلت لتطالب الرئيس بالعدول عن الاستقالة، ولكنه يلقى مصرعه تحت عجلات إحدى السيارات وسط الزحام.

"أحلام صغيرة" مرثية للستينيات، وللأب المقتول، ولكنه مرثية أكبر للجيل الذي صدق عبد الناصر وأحلام الثورة ثم استيقظ على الهزيمة المدوية، وهو يحمل أيضا نقدًا غير مباشر للتعلق المرضي بصورة الأب والنتيجة المأساوية التي يدفعها الأبناء عادة بسبب سيرهم الأعمى وراء الأباء الزعماء.

فكرة مشابهة يحملها فيلم "بحب السيما"، إخراج أسامة فوزي 2004، الذي يحمل نقدا شديدا للتزمت الديني والمؤسسة الأبوية التي تفرض هذا التزمت وتغذيه، من خلال أسرة مصرية مسيحية في فترة الستينيات، وبالتحديد العلاقة بين أب متزمت، محمود حميدة، وزوجته الشابة، ليلى علوي، وطفلهما الذي يعشق الحياة والسينما، يوسف عثمان. وقرب نهاية الفيلم، نستمع إلى خطبة التنحي عبر الراديو، بينما الأب الذي أدرك خطأ تزمته، يصحب ابنه في نزهة بالدراجة ويموت أثناء ذلك.

"بحب السيما" لا يتعرض للسياسة بشكل مباشر، ولكنه يربط بذكاء بين القمع والنفاق والكذب الديني والسياسي، وتأتي خطبة التنحي مع موت الأب في النهاية لتوحي بانقشاع الكذب والقهر.

تناول آخر معاكس للحظة التنحي نجده في فيلم "يوم الكرامة"، إخراج على عبد الخالق، 2004، الذي يبدأ بلحظة الهزيمة والتنحي، ليتابع بعدها استعادة القوات المسلحة المصرية، مع التركيز على القوات البحرية، لنفسها وثأرها عبر سلسلة من العمليات الانتقامية كان على رأسها إغراق المدمرة إيلات الاسرائيلية. وهي الفكرة نفسها التي نجدها في فيلم "حائط البطولات"، إخراج محمد راضي، الذي سبق "يوم الكرامة" إنتاجا، ولكنه لم يعرض سوى عام 2014 ، حيث يقال أن الفيلم كان ممنوعا من العرض لأن الرئيس الأسبق مبارك كان لديه ملاحظات سلبية عليه بالرغم من أنه يركز بالكامل على بطولات سلاح الدفاع الجوي عقب هزيمة يونيو وتدمير معظم طائرات الأسطول المصري، وحتى انتصار أكتوبر.

في الحقيقة يجب أن نشير إلى هزال الفيلمين الأخيرين، اللذين يتغنيان بالانتصار، وهو هزال تعاني منه معظم أفلام الحرب التي ننتجها، على العكس من الأفلام الدرامية التي وجدت تعبيرها الأمثل في الرثاء للهزيمة.

من ناحية ثانية ظهر خطاب التنحي في أعمال بيوجرافية وتاريخية ليس فقط التي تروي حياة الرؤساء عبد الناصر والسادات، مثل فيلم "أيام السادات" لمحمد خان، 2001، و مسلسلات "ناصر"، 2013، و "صديق العمر"، 2016، ولكن في أعمال تروي سير مشاهير آخرين مثل مسلسل "أم كلثوم" لإنعام محمد علي و"كوكب الشرق" لمحمد فاضل، وكلاهما عرض عام 1999، حيث يتعرض الاثنان لعلاقة أم كلثوم بعبد الناصر وصدمتها الشديدة في النكسة. كذلك فيلم "حليم" لشريف عرفة، 2006، ومسلسل "العندليب" لجمال عبد الحميد، وكلاهما ظهر عام 2006 (!!)، حيث يتعرضان لعلاقة المغني عبد الحليم حافظ بعبد الناصر وتأثير النكسة عليه، وفي هذه الأعمال كلها يتكرر مشهد بث خطاب التنحي مع تلقي الأبطال للخبر...ليس فقط باعتباره خبرا "سياسيا" سيئا، ولكن باعتباره خبرا "شخصيا" يمثل صدمة هائلة ومفترق طرق درامي في مسيرتهم.

قبل الزلزال وبعده

هل كانت هزيمة يونيو مفاجأة غير متوقعة ليس لها مقدمات يمكن قراءتها؟ وهل عجز المفكرون والفنانون المصريون عن قراءة هذه المقدمات أو التعبير عنها؟

بالعكس ظهرت أعمال عديدة تحمل نذر الشؤم خاصة في الأدب، كان منها على الأخص أعمال نجيب محفوظ منذ "اللص والكلاب"، 1961، وحتى "ميرامار"، 1967، مرورا بـ"السمان والخريف"، "الطريق"، "الشحاذ" و"ثرثرة فوق النيل"، وكلها تحولت إلى أعمال سينمائية تعرض معظمها لمشاكل مع الرقابة وخضعت لتعديلات عدة قبل أو بعد تصويرها...ومعظم هذه الروايات لم تستطع السينما الاقتراب منها إلا بعد 1967، عندما اضطرت يد السلطة الحديدية للارتخاء.

قبل الخامس من يونيو 67 لم يكن يخطر ببال أكثر المتشككين تشاؤما أن تقع لمصر هزيمة بهذا الحجم، ولكن الواقع كان بالطبع يمتلئ بالمقدمات التي لا يريد أن يراها أحد، والمزاج العام كان متأثرا بالطبع بالجو القمعي والاعتقالات البوليسية وظهرت تعبيرات مثل "زوار الفجر" و"وراء الشمس"، ومن ناحية ثانية كان

هناك مبالغات هائلة في تقدير المشروعات التي تدخلها الدولة من الوحدة مع سوريا وحرب اليمن حتى تأميم صناعة السينما...ومعظمها أدى لنتائج وخيمة حملت إرهاصات واضحة لما سيجري في 67.

ورغم المأساة التي حلت بالجيش المصري في حرب اليمن، إلا أن الرأي العام لم يعرف عنها شيئا والقيادات لم تكن تريد أن تعرف، وهكذا حدث في عشية يونيو 67 أن الدولة كانت تنتج أعمالا دعائية من نوعية "أفراح" و"ثورة اليمن" إخراج محمد سالم، اللذين يتحدثان عن الانتصار العظيم في اليمن.

مع ذلك يمكن القول أن المزاج العام، والفني، كان يعاني من الاكتئاب، وكان يحاول أن يتغلب على ذلك بالإفراط في إنتاج الأفلام الكوميدية الخفيفة والتافهة، والقليل جدًا من الأعمال حاولت كسر هذا الطوق الحديدي المزخرف بألوان الطيف.

ومن أبرز الأفلام التي وصفت عالمًا موازيًا يماثل ما يدور في الواقع ولكن لا يستطيع أحد الحديث عنه، أو حتى رؤيته، فيلم "المتمردون" للمخرج توفيق صالح، 1966، عن رواية الكاتب صلاح حافظ، وهو عمل جرئ ليس فقط في كشفه للفساد والبيروقراطية والمحسوبية التي تنخر في المجتمع، ولكن لرأيه الواضح أن الثورة يمكن أن تأتي بنظام أسوأ من الذي سبقه، طالما أن الذين يتولون السلطة يعانون مثل سابقيهم من عدم الكفاءة والغرور والاستعداد للفساد.

هناك أعمال أخرى مثل "الحرام" لهنري بركات، 1965، و"القاهرة 30" لصلاح أبو سيف" ، 1966، و"السمان والخريف" لحسام الدين مصطفى، بداية 1967...يمكن أن نقول أنها تعبر عن مزاج مكتئب يتوقع الشر القادم.

بعد وقوع الهزيمة وإدراك هول حجمها كان من الطبيعي أن تنطلق الأصوات المكتومة بالصرخات والأعمال الناقدة للأوضاع السائدة...خاصة مع إعلان الدولة ممثلة في الرئيس عبد الناصر أن هناك حاجة ملحة للمراجعة والمحاسبة وتصحيح المسار. وأدى ذلك بالطبع إلى تشجع عدد من صناع الأفلام على صنع أعمال أكثر جدية وجرأة، كما أدى إلى تخفيف الرقابة من تعنتها وحذرها المعتاد، أو بمعنى أدق، أدى إلى ارتعاش يدها المتصلبة.

بعد 1967 صنعت أفلام كثيرة مثل "القضية 68" لصلاح أبو سيف، "الرجل الذي فقد ظله" لكمال الشيخ، "شئ من الخوف" لحسين كمال، والأفلام المأخوذة عن روايات محفوظ سالفة الذكر، بجانب أعمال أخرى مأخوذة من سيناريوهات كتبها مباشرة للسينما مثل "الاختيار" ليوسف شاهين، و"المذنبون" لسعيد مرزوق.

بعد 1967 تأسست أيضا "جماعة السينما الجديدة" التي ضمت عددًا كبيرا من السينمائيين والنقاد الشباب الذين أرادوا التعبير سينمائيا عن الغضب والاحتجاج والرغبة في الأخذ بالثأر... وظهر منتج هذه الجماعة في أفلام مثل "أغنية على الممر" لعلي عبد الخالق، و"الظلال في الجانب الآخر" لغالب شعث، كما تخرج فيها سينمائيون مثل ممدوح شكري الذي أخرج فيلم "زائر الفجر"، وتعرض الفيلم لتعنت رقابي شديد ومات صاحبه قبل أن يحصل الفيلم على تصريح بالعرض.

في 1967 أيضا تخرجت دفعة كبيرة مميزة من طلبة معهد السينما، وخلال سنوات غزا هؤلاء الفضاء السينمائي بأعمالهم التسجيلية والروائية.

وبعد وفاة عبد الناصر في سبتمبر 1970 ظهرت موجة أفلام "الكرنكة"، نسبة إلى فيلم "الكرنك" لعلي بدرخان، 1973، وهي موجة اتسمت بالانتقاد الشديد لفترة الناصرية، خاصة طابعها المخابراتي والقمعي، ومعظم أفلام هذه الموجة ربط بين القهر الديكتاتورية والهزيمة باعتبار الثانية نتاج طبيعي للأولى.

أما الأفلام التي صنعت عن حرب أكتوبر أو حرب الاستنزاف منذ 1974 فلا يخلو واحد منها من الاشارة إلى 67 باعتبارها مقدمة لا غنى عنها للحديث عن الانتصار، مثلما رأينا في "الممر"، آخر هذه الأعمال.

وفي الحقيقة لا يمكن للمرء أن يدرك عظمة ولا قيمة إنجاز أكتوبر 73، إلا إذا عرف أولا حجم وطعم وتأثير الهزيمة المدوية التي تحولت بها مصر خلال ساعات معدودة من قمة الحلم بالتحول إلى أمة كبيرة إلى قاع اليأس والإحساس بالدونية. وهي الصدمة التي، رغم إنجاز أكتوبر، لم نخرج منها حتى الآن.

هوامش:

1 راجع سلسلة مقالات "هزيمة يونيو المستمرة" للمؤرخ خالد فهمي، صفحة خاصة على الانترنت.

2 "حائط البطولات" تم إنتاجه عام 1999 من قبل رجل الأعمال الذي يعمل مع الدولة د. عادل حسني بمشاركة "قطاع الإنتاج" بالتليفزيون المصري بميزانية ضخمة ومشاركة عدد كبير من النجوم، ولكنه منع من العرض حوالي خمسة عشر عاما، لعدم رضاء القيادة المصرية عنه، وقيل أن السبب هو تركيز الفيلم على بطولات "الدفاع الجوي" وليس "القوات الجوية" التي كان يتولى قيادتها الرئيس مبارك!

الفانتازيا في السينما المصرية

حلم القوة المطلقة

كمال رمزي

جاءت شخصيته ملائمة تماماً لأفلام " الفانتازيا " إنه خائف أصلاً، مذعور، لا يحب العتمة، يتحاشى الظلام، ينزعج من الأصوات الغامضة، بطئ الفهم أحياناً، يتجنب المشاكل، على استعداد دائم للهرب، يبتعد عن المواجهات الجسمانية، لا يمارس العنف أياً كانت الظروف.

إنه إسماعيل ياسين، الكوميديان المحبوب، المثير للتعاطف بسبب طيبته وضعفه، بالتالى بدا شخصية جاهزة، نموذجية، لبطولة أفلام " الفانتازيا " حيث يصبح عليه مواجهة أحداث مفاجئة، مليئة بأخطار داهمة، تقع في أجواء يكتنفها الغموض، تحت مظلة ظواهر لا تفسير لها .. لذا لم تكن صدفة أن يقوم إسماعيل ياسين ببطولة قائمة أفلام الفانتازيا التالية:

- إسماعيل ياسين في بيت الأشباح إخراج: فطين عبد الوهاب 1951
- حلال عليك إخراج: عيسى كرامة 1951
- حرام عليك إخراج: عيسى كرامة 1952
- عفريت عم عبده إخراج: حسين فوزى 1953
- عفريتة إسماعيل ياسين إخراج: حسن الصيفى 1954
- إسماعيل ياسين في متحف الشمع إخراج: عيسى كرامة 1956
- الفانوس السحرى إخراج: فطين عبد الوهاب 1960

أما قبل.

لم تكن هذه المجموعة من الأفلام هى بداية " الفانتازيا " في السينما المصرية، ذلك أن تاريخ النزعة الغرائبية، الخيال الجامح، الإرعاب، سطح على شاشتنا قبل " بيت الأشباح " بعدة عقود .. ربما عام 1934، حين حقق الرائد أحمد جلال " عيون ساحرة ".

في نشرة الدعاية للفيلم مكتوب " كان الموت أقوى من الحياة فهزمنا، وكان السحر أقوى من الحب فهزمه، وكان الحب أقوى من السحر ففاز بالنصر الأخير".

نسخة الفيلم غير متوافرة، لكن قصته تناقلها من ناقد آخر، تتلخص في حكاية الراقصة دليلة " آسيا " التى تهيم بحب سامى " أحمد جلال " المنصرف عنها، تركب معه سيارته، تعاتبه فيغضب، يندفع مبتعداً عن عربة تكاد تصدمه، تسقط سيارته في منحدر ليلقى حتفه، يموت سامى .. أمام مقبرته تقف دليلة حزينة، تسمعه يقول أن من الممكن أن يعود للحياة " بإمتزاج روحى بروح إنسان يجرى دمه في عروقى، إنسان في رقبته علامة كالتى في رقبتى ".

تجد دليلة بغيتها في فتاة تبيع اليانصيب، اسمها حياة " مارى كوين " تتمكن دليلة بقوة سحر عيونها، وقدرتها على التنويم المغناطيسى من إستدراج حياة إلى المقبرة ونقل جرعات من دمها إلى جثة سامى التى تدب فيها الحياة .. تستمر الأحداث حسب الملخصات، حيث يرتبط سامى، عاطفياً، مع حياة، الأمر الذي يزعج دليلة، تحاول قتل حياة، لكن سامى ينقذها، دليلة تجهش بالبكاء.

في تفاصيل جديرة بالالتفات، كتب باحثنا الدؤوب محمود قاسم في كتابه المهم " السينما والفانتازيا في مصر": من الواضح أن أحمد جلال لم يلجأ إلى الشكل المألوف لأعمال السحر، باستخدام الأبخرة وكتب الأقدمين .. لكن دليلة قامت بإعداد تجارب علمية عن طريق أجهزتها المتشابكة.

ربما كان هذا سبباً في اعتبار ناقداً سعد الدين توفيق، في كتابه " قصة السينما في مصر" أن " عيون ساحرة " هو " أول فيلم مصري من نوع الخيال العلمى " ساينس فيكشن".

المهم، ما آثاره الفيلم من غضب دوائر رقابية ودينية، رأت أن إعادة ميت إلى الحياة، يعد – على الأقل – شططاً فكرياً .. لكن أحمد جلال، ومن معه دافع عن الفيلم، في قلب أحداثه، ذلك أن النهاية تمثلت في كون كل ما حدث كان مجرد حلم، تستيقظ منه دليلة في النهاية.

هنا، فتح أحمد جلال باب الإنقاذ لفيلمه، ولعشرات الأفلام التي حققها آخرون، ذلك أن " الحلم " لا يمكن أن يعامل بصرامة، أو حتى بجدية، لذا أصبح طوق نجاة للمأزق السياسية والفكرية.

" الفانتازيا " على نحو ما، تعبر عن أمنيات من الصعب تحقيقها واقعياً، لذا فإنها على الشاشة، تحرر الإنسان من قوانين الجاذبية الأرضية، تمنحه فرصة السفر، في لحظات، عبر الزمن، يرحل من الحاضر إلى الماضي أو المستقبل، تبقيه حياً، صامداً أمام الموت، تعطيه قوة بلا حدود.

ما يهمنا هنا هو المواطن العادى، متواضع الإمكانات، المعرض للبطش والتنكيل، خاصة في فترات العنت، سواء على المستوى الاقتصادى أو السياسى أو الصحى .. الإنسان الذي يتمنى ويحلم أن يصبح قوياً، يستطيع أن يجد له مكاناً محترماً، في حياة ضنينة.

من هنا، في تقديري، استعارات السينما، في العالم كله، بما فيها المصرية، وسائل خيالية، لتحقيق تلك الأمنيات، لعدة ساعات، على الشاشات.

في هذه الوسائل، لجأت السينما المصرية إلى ثلاث منها: طاقية الإخفاء، الفانوس السحرى، خاتم سليمان .. بالإضافة لبعض العقاقير التى تمد من يتناولها بالقوة والشجاعة.

" طاقية الإخفاء"، في تقديرى، تداعب خيال كل مظلوم، يتمنى الثأر من جلاديه، لكن قدراته، ووضعه الاجتماعى، والجسمانى، لا يسمحون له بتحقيق العدالة .. لذا هو شديد الإحتياج لما يقوى من شأنه، الأمر الذي تحققه له " طاقية الإخفاء"، التي ظهرت في أربعة أفلام على الأقل.

- طاقية الإخفاء إخراج: نيازى مصطفى 1994
- عودة طاقية الإخفاء إخراج: محمود عبد الجواد 1946
- سر طاقية الإخفاء إخراج: نيازى مصطفى 1959
- فتوة الناس الغلابة إخراج: نيازى مصطفى 1984

القاسم المشترك بين هذه الأفلام هو البطل الغلبان، الذي يتعرض لظلم لا يمكن مقاومته .. لذا سترى أن الأدوار الرئيسية في هذه المجموعة أسندت إلى ممثلين عرفوا على الشاشة بالطيبة والضعف وربما قلة الحيلة.

بشارة واكيم، الكوميديان اللطيف، يطالعنا هنا في مهنة إصلاح وابير الجاز، يرتدى سترة سوداء، آثار المهنة واضحة على وجهه وفي كفية، فقير، يضيق ذرعاً بحياته الضنينة، يشتكى من قلة ذات اليد، يعثر صدفة على طاقية الإخفاء في قاع دورق نحاسي قديم .. يضع الطاقية على رأسه، يغدو غير مرئياً.

ماذا سيفعل الأسطى عباس " بشارة واكيم " بالطاقية، وماذا ستفعل به الطاقية؟ الإجابة تأتيك في قلب الفيلم، وستمتد إلى الإفلام اللاحقة.

تمرد الأسطى عباس على مهنته، وعلى شرفه، وعلى أسرته .. يقوم بالسطو على أموال متسول، يغادر وكأنه بلا عودة، يترك أسرته ويرتبط بإمرأة في سن أولاده، باختصار: أفسدته القوة المضافة.

تنتقل الطاقية إلى يد – أو رأس إن شئت الدقة – إبنه الشرير، عبده " محمود إسماعيل " الذي يغدو وغدا لا يشق له غبار، ويتآمر ضد والده، بل يتواطأ على قتله .. لكن " عباس .. ينقذ من الموت ، يتخلص من الطاقية بلا تردد، وها هو بين أسرته عقب استيقاظه من النوم.

بعيداً عن مهارة الخدع السينمائية التى استحدثها نيازى مصطفى، والتى كانت إنجازات ذات شأن وقتها، يهمنا الموقف الأخلاقى الإيجابى، الإنسانى، تجاه القوة الخارقة، مع طرح السؤال المهم: هل ثمة جدوى لامتلاك قوة فوق العادة؟

الإجابة تأتيك من قلب " طاقية الإخفاء " ومعظم الأفلام التالية: لا، فهذه القوة المراوغة تغرى من يمتلكها على تحقيق نزواته أياً كان حجم فسادها.

" عودة طاقية الإخفاء" تظهر مرة ثانية 1946 من إخراج محمد عبد الجواد، الذي عمل مساعد للإخراج مع نيازي مصطفى في " طاقية الإخفاء ".

في هذه المرة نتابع رحلة معكوسة للطاقية، فبدلا من رحلتها السابقة، نحو الأكثر إيغالا في الشر، نتابعها هنا، وهى تنتقل من عصابة فاسدة تماماً إلى " شكوكو" ، الشاب الطيب، الذي ينقذ رجلاً مظلوماً من السجن ويعيد الوئام إلى أسرة منهارة.

بعد عقد ونصف من " طاقية الإخفاء " يعود نيازى مصطفى إلى طاقيته الأثيرة بفيلم " سر طاقية الإخفاء " الذي يعد الأفضل في هذه المجموعة.

عصفور، بأداء " عبد المنعم إبراهيم "، إنسان طيب، رقيق، متواضع النجاح في عمله الصحفى، ضعيف البنية في مواجهة غريمة، أمين، بأداء خلاب من توفيق الدقن، نيازى مصطفى، يحقق قدراً كبيراً من الحيوية في المشاهد داخل الحارة الدافقة بالنشاط، ثمة مقهى أمام بيت عصفور، والده لا يتوقف عن تجاربه العلمية حيث تنطق أصوات فرقعات من معمله، رواد المقهى لا يلتفتون، فالواضح أنهم تعودوا على هذه الإنفجارات.

إثر إنفجار كبير، تتحطم أجهزة المعمل، يثور غبار كثيف، تنقشع الأتربة لتسفر عن طاقية، يكتشف سرها الأخ الأصغر لعصفور، الطفل فصيح بأداء " أحمد فرحات ".

بطاقية الإخفاء تأتى ساعة النجاح وتصفية الحساب .. " عصفور"، المطلع سراً على المعلومات يحرز نجاحاً في عمله الصحفى، وها هو يكيل الصفعات لغريمه الشرير أمين، الذي أهان " عصفور" عدة مرات.

لمسات الكوميديا تلمع في السيناريو الذي كتبه عبد الحى أديب، والحوار الذي صاغه السيد بدير، ولا يزال بعضها حاضراً في الذاكرة، ممثلاً يحاصر توفيق الدقن عبد المنعم إبراهيم ويطلب منه أن يقول ما في العلبة الصغيرة التى بين أصابعه، حين لا يعرف " عصفور" يعلن أمين أن " فيها فيل " ويجبره على الإعلان أن فيها فيل.

الطريف أن الفيلم أظهر الطفل شجاعاً، لا يتوانى في الدفاع عن أخيه الكبير، الضعيف، الخائف.

تنتقل الطاقية إلى رأس الشرير " أمين " الذي يرتكب جريمة قتل .. هكذا: القوة التى لا حدود لها من الممكن أن تغدو وبالاً.

بالرغم من حرق الطاقية فأن ملكيتها تداعب أمنيات والدة عصفور التى تواصل تجارب زوجها حيث تتوالى الانفجارات.

يسير " فتوة الناس الغلابة " على وتيرة طاقية الإخفاء مع استبدالها بقلادة، تؤدى ذات الوظيفة " الإخفاء " .. لكن ثمة فارق واسع يعود – في تقديري – لوجود كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب، المشارك في سيناريوهات أفلام على قدر كبير من الأهمية، مثل " الحفيد " لعاطف سالم 1975، إنتبهوا أيها السادة 1978 ، " بيت القاصرات " 1984.

في " فتوة الناس الغلابة " تتسع الرؤية لترصد بعض المظاهر والتغيرات الاجتماعية والأخلاقية التي اعتملت في مصر الثمانينيات، الفيلم يختار مهنة بيع الكتب القديمة لبطله، عاشق الثقافة، عم كامل، بأداء " فريد شوقى "، المضطهد من الجزار، مالك العمارة الذي يريد طرده من دكانه كي يحولها إلى " بوتيك " حسب موضة تلك الأيام .. طبعاً، لا أحد يشترى الكتب التى بارت تجارتها، لكن عم كامل يصر على البقاء في مهنته.

من بين لفائف الكتب القديمة، يعثر عم كامل على قلادة سحرية، تقوم مقام طاقية الإخفاء .. يضع الرجل القلادة حول عنقه، يبدأ مشواره في استخدامها: يثأر من الجزار، يسرق نقود " نقوط " راقصة، يشترى قصر يريد ورثته بيعه .. بعد فترة يقضيها عم كامل مستمتعاً بالإستحواذ على ما يريد بسلاح الإخفاء، تنتقل القلادة إلى ابنه الفاسد سمير، " صلاح السعدنى " الذي يسطو على أحد البنوك، ويتهيأ للسفر إلى أمريكا .. لكن أمره ينكشف وتتوالى أحداث فجائية أحياناً، منطقية أحياناً، حيث تفقد القلادة نصف قدرتها على الإخفاء، فها هو إبن الجزار يرتديها حيث يختفي نصفه العلوى فقط، فيطالعنا نصفه السفلى وهو يتراقص.

في الكتاب الشائق لناقدنا محمد عبد الفتاح عن " سينما نيازى مصطفى "، يكتب " ينتهى الفيلم بالآية القرآنية – " إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم" – أى: أن المطلوب أن نغير أنفسنا أولاً ..

بالتصدى للفساد والضعف الكامن فينا والخوف الذي يمنعنا من التصدى للأخطاء التى نراها .. وهى القراءة الصحيحة للفيلم رغم ركام الأحداث المختلفة والمختلقة ".

هذه جولة بين أفلام تداعب خيال البشر في إمتلاك قوة إستثنائية، تجعلهم أقدر على الإتيان بأفعال، سراً، لأنهم لا يمكنهم تحقيقها علناً.

تغيير الواقع، حسب هذه الأفلام، إجمالاً، عن طريق الإخفاء، تثبت فشله، على شاشتنا .. لكن ثمة قوة أخرى.

شيء .. من العفاريت

من الثنائيات الناجحة على الشاشة المصرية عندما يجتمع عبد السلام النابلسى وإسماعيل ياسين، الكيمياء بينهما تتضمن مفارقات على قدر كبير من الطرافة.

شامخ الأنف، غضوباً، يتظاهر بالشجاعة وهو يرتعد خوفاً، على النقيض منه، يأتى إسماعيل ياسين، المواطن البسيط، الطيب بمعالمه التي ذكرت في بداية البحث.

العين المنتبهة، اللافتة لفطين عبد الوهاب أدركت تلك الفروق، فأسندت لهما البطولة: الفانوس السحرى.

مرسى " النابلسي "، مدير محل تجارى كبير، مزهو بنفسه، سعيد بمركزه، يتعامل مع الفراش الغلبان مصطفى " إسماعيل ياسين " بعجرفة شديدة، يصفعه عدة صفعات كلما توترت أعصابه .. في ذات الوقت هو في منتهى الوهن أمام زوجته المتسلطة.

يعانى مصطفى من قسوة الرئيس مرسى، كما يعانى من متاعب حياته الضنينة .. مع هذا لا يفقد نزعته الإنسانية، أثناء عودته لمسكنه المتواضع يلتقى طفلة يتيمة الأب، حزينة، لأن فانوسها قديم، يعلوه صدأ، يشترى لها فانوساً جديداً، يعود لبيته، ينظف الفانوس فيخرج منه العفريت " عفركوش " ، بأداء " محمود فرج "، وهو أجمل عفريت ظهر على شاشتنا، ويدور حوار بالغ الطرافة بينه وإسماعيل ياسين، كتبه الموهوب صاحب الخيال الخصب واللغة المترعة بالطرافة أبو السعود الإبيارى، حيث يحكى عفركوش كيف أغضب سليمان الحكيم الذي حكم عليه بالسجن داخل الفانوس، ولأن مصطفى هو الذي حرره فإنه سيلبى له سبعة طلبات .. طبعاً طلبات مصطفى بسيطة: بذلة أنيقة، عشاء فاخر، عشرة آلاف جنيهاً، يعين مديراً بدلاً من غريمه مرسى حيث يتعامل معه كما كان الآخر يتعامل معه.

الفكرة الذهبية في " الفانوس السحرى" والتى تجدها واضحة أو شاحبة في الأفلام التى تتخذ من القوة الخارقة محوراً لها، هى أن هذه القوة لا يحتكرها أحد إلى الأبد .. هى معك يوماً، ومع الآخر في يوم آخر.

هنا ينتقل الفانوس بعفريته من حوزة مصطفى إلى يد مرسى، ليعود مرة ثانية لمصطفى.

" عفركوش " يظهر مجدداً في " خلى الدماغ صاحى " لمحمد أبو سيف 2002 ، متخلياً عن شكله التقليدى القديم، بجسده العارى، فيما عدا سروال، وجسم مفتول العضلات، فيبدوا هنا عصرياً تماماً، تجذبه إلى الأرض نشوة الدخان الأزرق المتصاعد من حجرة يجلس فيها مجموعة شباب، في حارة منسية، يحاولون إنتزاع ضحكات تخرجهم من واقعهم القاسى .. سامى العدل يؤدى دور " عفركوش "، وحل مشاكلهم .. وبرغم قدراته على حل بعض مشاكلهم، فإنه يضطر للبكاء بسبب فشله التام في إخراجهم من ورطات ومآزق يعانى منها الشارع المصرى .. إنه فيلم طموح، لكن خطوطه المتفرغة قللت من قيمته.

الجن والعفاريت، شأنهم شأن طاقية الإخفاء والمصباح السحرى، لا يغيرون الواقع المؤلم إلى عالم سعيد.

العقاقير .. بديلاً عن الجن

المصور القدير، " أحمد خورشيد "، أخرج لأول وآخر مرة " السبع أفندى " 1951 وأسند البطولة لأول وآخر مرة أيضاً للكوميديان " سعيد أبو بكر".

يبدأ الفيلم بمشهد لمدينة القاهرة، مع صوت المعلق: قصة هذا الفيلم بطلها سكر أفندى عبود الموظف الصغير، ففي مدينتنا هذه آلاف من هذا السكر قد تختلف اسماءه ودرجاته وأنواعه ولكننا جميعاً هذا السكر.

سكر أفندى، بعد إرتداء بذلته، يضع الطربوش على رأسه، يمسك بالمنشة، ينزل سلالم بيته المتواضع .. في العمل يجلس إلى مكتبه أمام تلال الدوسيهات مديره يطلبه، يوبخه، يهينه، يطرده من المكتب .. سراج منير، في دور المدير، يأتي مناسباً تماماً لغطرسته وغروره.

سكر أفندى يشترى أقراص دواء من بائع في الشارع، يكتشف أنها تجعله غير مرئياً، أى إن مفعولها مثل طاقية الإخفاء تماماً .. بل يضاف له القدرة على العبور عبر الحوائط والأبواب دون التفات أحد له.

يبدأ مشواره مدججاً بسلاحه العجيب .. يثأر من مديره الفظ، يسكب عليه الماء، يبعثر دوسيهات، يتسبب في إلحاقه بمستشفى الأمراض العصبية.

يتردد سكر في الإقدام على السرقة، لكنه يتعرض للنشل، يقع في مأزق حين يذهب مع صديقه حكمت " عمر الحريرى " إلى ملهى ليلى، يتعرض لعلقة ساخنة لأنه لم يدفع الحساب.

سكر عبود يصبح اسمه " سبع الليل " في عالم الإختلاس، يخفق قلبه بحب جيهان " شادية " المسيطر عليها المتآمر الخطير، صاحب الكباريه، فريد شوقى، الذي لفق تهمة لوالدها المتواجد في مستشفى الأمراض النفسية إلى جانب المدير السابق.

يتنكر سكر عبود في هيئة مهراجا هندى يذهب إلى الملهى الليلى، يعرف أسرار تآمر صاحب الملهى " شريف " فريد شوقى، ضد والد " جيهان ".

تتعقد الأمور، تتداخل الأحداث، تختلط الوقائع، يرتبك السياق .. عندئذ يلجأ أحمد خورشيد إلى أحمد جلال وفيلمه " عيون ساحرة " بنهايته التى تعلن أن كل ما حدث لم يكن أكثر من حلم .. سكر عبود، يجلس على مكتبه نائماً، مديره يوبخه على إهماله، لكنه يتصالح معه، يقرر منحه علاوة .. السبع أفندى في جوهره يعبر عن أمنية إمتلاك قوة ما، خاصة عند المواطن البسيط، الغلبان.

في ذات العام 1950، عرض أيضاً " أخلاق للبيع " لمحمود ذو الفقار"، المأخوذ عن رواية " أرض النفاق " ليوسف السباعي.

بعد ما يقرب من عقدين، أعاد مخرجنا الكبير فطين عبد الوهاب تحقيق الفيلم عام 1968 الفارق واسع بين الفيلمين، بحكم المسافة الزمنية، والطاقات الفنية.

فطين المتمرس، صاحب الطاقة الإخراجية غير المحدودة، مع فؤاد المهندس، في قمة ازدهاره، وشويكار، وهما يتألقان معاً، فضلاً عن سيناريو محكم لسعد الدين وهبة، يتفوق على السيناريو الذي كتبه أبو السعود الإبيارى.

بطل الفيلمين يشبه السبع أفندى .. موظف ضعيف يعانى من سطوة مديره وتسلط أسرته عليه مع فارق .. في " أخلاق للبيع " يأتى اضطهاد بطلنا في حماته " ميمى شكيب" التى لا تتوقف عن تأنيبه والسخرية منه، مبدية الحزن على نصيب إبنتها، صاحبة الحظ القليل " فاتن حمامة ".

في اخلاق للبيع .. يصاحب بطلنا صديقه الحميم، المخلص " محمود شكوكو " .. ربما لمنح الفيلم شيئاً من الكوميديا.

على الكسار يؤدى دور بائع الأخلاق، بينما عبد الرحيم الزرقانى يقوم بذات الدور.

" مسعود "، فؤاد المهندس المقهور يتعاطى حبوب الشجاعة .. إنها تحل مكان القوى الخارقة لطاقية الإخفاء وفانوس سليمان الحكيم.

لمسات الذكاء والإشارة الموحية للعيوب الأخلاقية تتجلى في "أرض النفاق"، فعلى سبيل المثال، تتسبب حبوب الشجاعة في تورط " مسعود " في مشكلات متوالية .. يعود إلى الدكان طالباً حبوب النفاق .. وها هو عبد الرحيم الزرقانى يوجه حديثه للجمهور في الصالة، يعلن أن حبوب النفاق تم بيعها، الكل تناولها، ولا يفوته التأكيد أنه لولا تعاطى هذه الحبوب لما كان وضعهم هكذا .. هو يدرك أن المشاهدين يعلمون تماماً سبب وضعهم البائس.

حلم القوة تجلى في العقاقير هذه المرة .. لكنه لا يشكل نهاية لتلك الرغبة العاتية في التفوق والتسيد، الأمر الذي يستحق جولة أخرى.

واقعية أفلام يوليو والواقعية الجديدة

ماجدة خيرالله

الواقعية إحدى المدارس السينمائية التى ظهرت في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية، فبعد تدمير استوديوهات السينما اتجه التفكير إلى الخروج بالكاميرات للشوارع ومتابعة حياة البسطاء الذين أرهقتهم الحرب، وزادتهم بؤسًا وفقرًا والابتعاد عن تقديم أفلام التليفون الأبيض، التي تدور حول قصص رومانسية أو ميلودرامية تقع أحداثها داخل بيوت انيقة لا علاقة لها بالواقع وما يدور في المجتمع من متغيرات بعد ويلات الحرب.

ومن ملامح السينما الواقعية كما ظهرت في فيلم "سارق الدراجة" "ماسح الاحذية"و"روما مدينة مفتوحة" الاستعانة بممثلين غير محترفين واستخدام الجمهور العادى في مشاهد المجاميع أو الأدوار الثانوية، وتقديم حكايات الفقراء والمهمشين والإهتمام بتفاصيل حياتهم اليومية، والميل للحوار المرتجل حتى يظهر واقعيا بلا تكلف لغوي، لا ينقل فلسفة مخرج الفيلم وكاتب السيناريو ولكن لغة ومنطق الشخصية ذاتها!

وقد تصدر مخرجى السينما الواقعية من أمثال روسيلليني فيسكونتي وفيتوريو دى سيكا المشهد السينمائى الذى انتقل من إيطاليا لكثير من الدول الأخرى، ومنها مصر التي كانت تضم واحدة من أكبر الجاليات الإيطالية والتي يعمل الكثير من أبنائها في صناعة السينما.

وكان "العزيمة" إنتاج عام 1939 للمخرج كمال سليم هو أول فيلم مصرى ينتمى لتيار الواقعية، ولكنه لم يلتزم بكثير من مفرداتها فأبطاله مثلا من نجوم السينما المعروفين ومنهم حسين صدقى وفاطمة رشدى وأنور وجدى، وقدم ديكورات الحارة الشعبية التي هي مسرح لمعظم أحداث الفيلم إذًا لماذا اعتبرنا العزيمة فيلمًا ينتمى لتيار الواقعية؟

الحقيقة أن طبيعة السيناريو وقضية الفيلم وشخصياته كانت تقدم في السينما المصرية للمرة الأولى فبعد افلام الفواجع والميلودراما والأفلام الغنائية والكوميدية، كان ظهور فيلم يناقش تمرد الشباب على الوظيفة الحكومية التي هي قدس الأقداس في منطق الشعب المصري أمرًا يخرج بالفيلم من حيز دوره كعمل فني مصنوع للتسلية فقط إلى مستوى أكثر رحابه يدفع المتلقى إلى التفكير في رسالته وربما تبنيها.

في نفس الوقت ضم سيناريو العزيمة شخصيات ساهمت في تحريك الأحداث مثل الحانوتى والحلاق وهو أمر لم يكن دارجًا أو مألوفا في السينما المصرية قبل ذلك!

والأمر المستغرب أن المخرج كمال سليم لم يحاول مرة أخرى تقديم فيلم ينتمى لتيار الواقعية وكأن "العزيمة" هو بيضة الديك في مسيرته الفنية!

وبعد ستة أعوام من تجربة "كمال سليم" وبالتحديد في عام 1945 قام المخرج كامل التلمساني بكتابة وإخراج فيلم السوق السوداء الذى يناقش جشع التجار واخفائهم للسلع الأساسية خلال سنوات الحرب لرفع أسعارها مستغلين شدة احتياج المواطنين لتلك السلع، ما شكل جريمة ضد المجتمع! وكانت قضية الفيلم تتماس مع واقع الحال في المجتمع المصري في سنوات الحرب وما بعدها.

ثم عادت السينما المصرية لسابق سيرتها في تقديم الأفلام العاطفية والميلودرامية القائمة على الغدر والخيانة والانحرافات الانسانية في اطار تقليدي أغلب الأحيان.

ثورة يوليه 1952

المتغيرات السياسية والأحداث المصيرية في أي مجتمع تحتم تأثر كل أنشطة الحياة بتبعاتها، وقد جاءت ثورة يوليو مُعلنه بداية عصر جديد وأفكار ومبادئ سعت لنشرها عبر كل الوسائل المتاحة ومنها فن السينما.

وفي أول لقاء يجمع بين اللواء محمد نجيب أول رئيس جمهورية يحكم مصر بعد إنتهاء عصر الملكية وبين مجموعة من الفنانين المصريين طلب منهم ضرورة الإلتزام بتدعيم أهداف الثوره وفلسفتها من خلال أعمالهم القادمة!

وظهرت بالتبعية أفلام تعانى من سطحية المضمون ورداءة المستوى وكان جواز مرورها وظهورها يعتمد على شيطنة العصر السابق وتشويه كل رموزه بما فيها الرموز الوطنية التي كان لها دوراً بارزاً في مجالات الاقتصاد والسياسة والعمل الوطنى واصبح النيل من سمعة باشاوات عصر الملكية هدفا قوميا وقربانا يقدم لسادة العصر الجديد لإثبات الولاء!

وكان فيلم "رد قلبى" نموذجاً لهذا الاتجاه في سذاجة تقديمه لصيغة الظلم الواقع على الجناينى وأبنائه من جراء قسوة وغلظة الباشا عديم الرحمة الذى رفض أن يزوج ابنته الأميرة لابن الجناينى بل اتهمه بالجنون!

وبعد سنوات طويلة من استسلامنا وقبولنا لهذا الفيلم باعتباره معبراً عن روح ثورة يوليو وأهدافها، تحدث حالة تشبه اليقظة أو الإفاقة الجماعية تنتاب الجمهور ليكتشف سخافة أحداث الفيلم، وعدم موضوعيته، بل إعتبره البعض تصوراً كاريكاتورياً لشخصيات وأحداث تجافي المنطق تماما.

ومن ناحية أخرى أفرزت سنوات الخمسينيات مجموعة من المخرجين كانت الأقرب والأصدق في تقديم أفلام تقترب من الطرح الواقعي سواء من حيث الشكل أو المضمون أو الاثنين معا.

حياه أو موت 1954

"من مأمور العاصمة للمواطن أحمد إبراهيم"

"حياه أو موت" فيلم للمخرج كمال الشيخ يشهد بتميزه وقدرته على الخروج عن الشكل السائد لما كانت عليه السينما المصرية في تلك الآونة، كتب له القصة والسيناريو والحوار بمشاركة على الزرقانى.

تدور أحداثه خلال ساعات معدودة من صبيحة أول أيام العيد في مدينة القاهرة حيث يحدث شجار بين زوجين ينتهي بترك الزوجة "مديحه يسرى" للمنزل غاضبة، بينما يبقى الزوج "عماد حمدى" مع ابنته التي لايزيد عمرها عن عشرة أعوام وتنتاب الزوج أزمة صحية، تجعله غير قادر على الحركة ويرسل ابنته لشراء دواء تركيب من الصيدليه ولكن الفتاة تكتشف أن جميع الصيدليات مغلقة بسبب أجازة الأعياد، وأن الصيدلية الوحيدة التى تعمل 24 ساعة، موجودة في منطقة العتبة فتقرر أن تذهب هناك رغم بعد المسافة وتركب تراماواي يوصلها إلى العتبة، ومن هناك تسأل عن مكان الصيدلية حتى تجدها.

كل هذه الرحلة تتابعها الكاميرا بتفاصيلها لنشاهد ما كانت عليه مدينة القاهرة في الخمسينيات من القرن العشرين، من سلوك الناس في الشوارع أو في المركبات العامة، تبرع الأفراد طواعية لمساعدة طفلة تسير بمفردها، والإحساس بالمسؤولية تجاهها، نوعية الملابس التى يرتديها العامة، والتي تدل على ذوق وحسن اختيار رغم بساطتها ويمكن بسهولة أن نلمح عدداً من محلات الملابس ذات الاسماء الاجنبيه الشهيره مثل شيكوريل وسمعان وهانو وداوود عدس، حيث كانت تعرض أحدث وأفخم الأزياء ذات الأذواق الأوروبية بأسعار معقولة، في متناول المواطن متوسط الدخل وذلك قبل أن يتم تأميمها وضمها للقطاع العام ومن ثم فساد إدارتها ثم خصخصتها وبيعها كما حدث في منتصف التسعينيات!

تصل الطفلة الصغيرة إلى الصيدلية في العتبة وتعطي الطبيب الروشتة وتطلب منه أن يجهز الدواء المطلوب بسرعة، لأن والدها في حالة خطرة ويقوم الصيدلى "حسين رياض " بتركيب الدواء على عجل ويعطى الطفلة زجاجة الدواء فتمنحه كل ما لديها من نقود ناقص قرش صاغ هو ثمن تذكرة الترام التى ركبتها، وتخرج الفتاة من الصيدليه تحمل الزجاجة وتقرر أن تعود إلى منزلها سيرا على الأقدام لأنها لا تملك نقودا.

ويكتشف الصيدلى انه وضع بدلا من الدواء المطلوب مادة سامة تسبب الوفاة فور تناولها يصاب الرجل بالفزع ويخرج لاهثا باحثا عن الطفلة علها تكون لم تبتعد كثيرا، ويحاول ان يلحقها بسيارة أجرة.

ولأن المخرج كمال الشيخ يعشق أفلام الـ "suspense" التشويق فقد جعل هذا الجزء من الفيلم مليئا بالتوتر والترقب، وبينما الصيدلى يبحث بعينيه وهو داخل سيارة الأجرة عن الطفلة وسط زحام المارة، تتسع زاوية الكاميرا قليلا فتظهر الطفلة على الجانب الآخر من الطريق تعبر الرصيف دون أن يلحظها الصيدلى!! فيقرر الذهاب للشرطة لإبلاغهم بالأمر طالبا مساعدتهم في الوصول للفتاة، قبل أن تصل لمنزلها وتعطى والدها الدواء الذى فيه سم قاتل!

في زمن لم يكن متاحًا فيه أى وسيلة اتصال غير التليفون الأرضى محدود الانتشار، تبذل الشرطة وسعها لإنقاذ المواطن المريض، ويبدأ أول الخيط بمحاولة معرفة اسم الرجل من خلال روشتة الدواء، ومعرفة اسم الطبيب الذي وصف الدواء ثم الاتصال به لمعرفة اسم المريض، وعن طريق البحث في دليل التليفونات الذى كان يوزع مع فاتورة الاشتراك السنوى، يتم العثور على ثلاثة أشخاص يحملون نفس الاسم "أحمد إبراهيم"!

تلك التفاصيل الدقيقة يحرص عليها الفيلم ويقدمها بأقصى درجة من المتعة و بأسلوب سينمائي مثير، يؤكد أن الدولة ممثلة في وزارة الداخلية كانت شديدة الحرص على حياة المواطن ولا تدخر وسعا في تجنيد رجالها في البحث عنه"طبعا أحداث الفيلم تدور في السنوات الأولى لثورة يوليو" .

يقوم مأمور العاصمة بنفسه "يوسف وهبى " بالتدخل لانقاذ المواطن احمد ابراهيم وتحذيره من أن الدواء الذي تحمله ابنته فيه سم قاتل.

تسير الأحداث في خطين متوازيين الأول يتابع رحلة الطفلة أثناء عودتها إلى منزلها سيرا على الأقدام ومايقابلها من مخاطر ومفاجآت، والخط الثانى يصور محاولات الشرطة للوصول إلى أحمد ابراهيم ومنعه من تناول الدواء ولا يجد مأمور العاصمة وسيلة أسرع من توجيه نداء عبر الإذاعة المصرية التي كانت تبدأ إرسالها في ذاك الوقت في الخامسة مساءً، آملاً أن يسمع الرجل نداء الإذاعة، أو تصل الرساله المذاعة لأى من جيرانه أو أفراد عائلته!

اعتمد الفيلم على سيناريو شديد الإتقان ملىء بالتفاصيل الحيوية الدقيقة والصراع في "حياة أو موت" لا يدور بين جانب شرير وآخر طيب، ولكن بين معظم شخصيات الفيلم وبين عنصر الزمن، فالجميع في حالة سباق ولهاث لإنقاذ مواطن مصرى عادى وبسيط لا يفرقه عن غيره سوى أنه في حاجة للإنقاذ!

كان ظهور كل من حسين رياض عماد حمدى ومديحة يسرى ويوسف وهبى شرفيا، لدعم التجربة السينمائية التى ماكان لها ان تكتمل او تظهر للنور دون مشاركة تلك الباقة من النجوم!

باب الحديد 1958

"قناوى يابنى .. الليلة دخلتك على هنومه"

باب الحديد يعتبر درة أفلام يوسف شاهين ويستحق بجدارة ان يتصدر قائمة أفضل مائة فيلم في تاريخ السينما المصرية، أحداثه تدور بالكامل داخل محطة السكة الحديدية التى تقع في ميدان رمسيس ورصدت كاميرا "الفيزى أورفانيلى" الإيطالي الأصل، مدخل المحطة الذي يقع مقابل تمثال رمسيس عندما كان يقف شامخا وشاهدا على عظمة حضارة مصر القديمة، وذلك قبل نقله إلى مكان غير معلوم بحجة توسيع مساحة الميدان ليستوعب مطلع كوبرى أكتوبر!

نلحظ أن جغرافيا المكان تختلف أثناء تصوير الفيلم عما أصبحت عليه الآن وما وصلت إليه من قبح وفوضى تدعو للحسره !

"باب الحديد" وضع له السيناريو والحوار عبد الحى أديب ومحمد أبو سيف وأحداثه تدور من وجهة نظر "الراوى" عم مدبولى أو "حسن البارودى" صاحب كشك الجرائد الرئيسي الذي يوزع العمل على مجموعه من صبيانه، ويدور الصراع الأساسي في الفيلم بين مجموعه الشيالين "الحمالين" العاملين بالمحطة يقودهم أبو سريع "فريد شوقى"، وبين سلطة ونفوذ المعلم "أبو جابر" الذى يقوم بإستغلالهم وأكل حقوقهم أو منعهم من العمل نهائياً إذا أراد !

ولهذا السبب يحاول "أبو سريع " إقناع زملائه بإنشاء نقابه تضمهم وتدافع عن حقوقهم إذا ما تعرضوا لإصابات أو حوادث تمنعهم من العمل، ولكن المعلم "ابو جابر"يقف بالمرصاد لهذه المحاولة ويحرض رجاله على مضايقة أبوسريع وإجهاض محاولاته بكل السبل.

ومن جانب آخر فإن الفتيات اللائى يقمن ببيع المياه الغازية لركاب القطارات يواجهن مطاردات ومضايقات من "منصور" صاحب الكافيتريا، الذى يحتكر بيع المثلجات في المحطة وهو كثيرا ما يستعين بالشرطة لوقف نشاط الفتيات وحرمانهن من فرصة العمل، ومنهن هنومه "هند رستم" التى تمتاز بالجرأة وتغامر دائما بالقفز في القطارات لبيع المياه الغازيه للركاب بعيدا عن ملاحقة منصور ورجاله!

إنه صراع يومي مرير من اجل لقمة العيش ومن يحاولون منعها عن الفقراء والكادحين!

يتابع الفيلم صخب الحياة داخل باب الحديد وحركة القطارات في ذهابها وعودتها حاملة آلاف البشر قادمين إلى القاهرة أو مسافرين بعيدا عنها، يحمل كل منهم حكايته وهمومه وأسراره!

بين كل هذا الصخب يبدو "قناوى" يوسف شاهين كما لو أنه كائن قادم من المجهول يحكى عم مدبولى "حسن الباردوى" أنه عثر عليه يوما نائما في أحد أركان المحطة ولاحظ أنه يعانى من عرج في إحدى قدميه، وملابسه المهلهله تستر جسده بالكاد، قليل الكلام زائغ النظرات ومثير للشفقة.

يقرر عم مدبولى مساعدته ويعطيه بعض الجرائد والمجلات لبيعها لركاب القطارات كما يمنحه مكانًا يبيت فيه عبارة عن غرفة من الصفيح، وسرعان مايدرك عم مدبولى ان قناوى يعاني من حرمان جنسي، حيث ملأ جدران غرفته الضيقة بصور ملونه لنساء شبه عاريات قطعها من المجلات التى مفترض ان يبيعها، يتابع قناوى بنظرات جائعة جسد هنومه "هند رستم" ويتلصص عليها في تحركاتها، وتنهره احيانا وتسخر منه أحيان أخرى، ومع ذلك فهى تعطف عليه عندما يتعرض لإهانه من البعض نتيجة "عرجه " وضعف بنيانه.

يتطور احساس قناوى تجاه هنومه وتكاد الغيرة تمزق قلبه عندما يعلم أنها سوف تتزوج من أبو سريع، وإن زفافها عليه قد اقترب، ويتصاعد الموقف ليصل لمرحلة الجنون عندما يهدد قناوى بقتل هنومه حتى لاينالها رجل غيره!

باب الحديد دنيا قائمة بذاتها تقابل فيها نماذج متباينة من البشر، صعايده وفلاحين عضوات في جمعية نسائية تنادي بحقوق المرأة يقمن بجولة بين المحافظات لإلقاء محاضرات عن دور المرأة في خدمة المجتمع بعد ثورة يوليو، شباب جامعة في رحلات لأسوان يعزفون الموسيقى ويرقصون في حالة من المرح والانطلاق تشهد بما كان عليه المجتمع المصرى من تنوع ثقافي في سنوات الخمسينيات.

ساعة المحطة الضخمة تعلن عن موعد تحرك القطارات مغادرة القاهرة أو قادمة إليها تحمل مجموعات من البشر، يحلم كل منهم بفرصة حياه في المدينة الصاخبة.

وموسيقى فؤاد الظاهري اضفت للصورة بعدًا دراميًا يزيد حدة التوتر في مواقف التشويق والترقب وخاصة في مشهد النهاية الأسطوري الذى لعبت فيه الإضاءة دورًا مهما في تجسيد حجم المأساة، وتأثيرها على شخصيات الفيلم التى تنتمى إلى جموع المهمشين والباحثين عن فرصة لكسب الرزق بشق الأنفس.

البنات والصيف 1960

"الخادمه ... والأفندى"

البنات والصيف فيلم مأخوذ من عمل لإحسان عبد القدوس يضم مجموعة متباينة من الحكايات المثيرة، تدور أحداثها بين عائلات من الطبقة الوسطى وما فوقها وكيف يقضون إجازتهم الصيفية على شواطىء الاسكندريه، بتعدد مستوياتها قبل ظهور شواطىء الساحل الشمالى وسواحل البحر الأحمر التي أصبحت مفضلة بين أبناء الطبقات المتميزة.

الفيلم يضم ثلاث حكايات منفصلة لثلاثة من المخرجين مختلفي المناهج، وتعتبر الحكاية الثانية التي أخرجها صلاح أبو سيف هي الأكثر أهمية وعمقاً وتعبيرًا عن واقع حال أسرة مصرية مكونة من زوج تقليدى "حسين رياض" في منتصف العمر واضح إنه موظف حكومي وزوجته "فردوس محمد" نموذج متكرر للمرأة المصرية التي تخطت الأربعين وتعتبر أن حياتها الجنسية قد انتهت وتوقفت بعد إنجاب الأبناء فتهمل أنوثتها وتستغرق تماماً في الاعتناء بالزوج واعتبار رضاؤه غايتها ولا يشغلها إلا اعداد الطعام ورعاية الأبناء.

والمستوى المادي للأسرة يسمح بالاستعانة بالخادمة "فتحيه " سميرة أحمد تساعد الزوجة أثناء قضاء أجازه الصيف، والطريقة الوحيدة للاستمتاع هى بالجلوس على الشاطىء تحت الشمسية وتناول الساندويتشات التى سبق اعدادها بالمنزل ومشاهدة المصطافين وهم يستمتعون بالسباحة في البحر أو اللعب على رمال الشاطىء.

لا يفعل الزوج شيئا إلا التعبير عن ضجره وإحساسه بالقهر وهو يراقب جسد الخادمة "فتحيه" المتفجر بالانوثه وكأنه يتحداه ويضعه في مأزق، فيوجه لها الإهانات بين الحين والآخر ولا يكف عن لومها عن أشياء لم تفعلها ويتهمها "بالمرقعة" وسوء الخلق وكأنه يبعد عن نفسه تهمة رغبته فيها، بينما الزوجة تدافع عن الخادمة وتتعاطف معها وتدفع عنها بطش الزوج دون أن يخطر في بالها ما يدور في نفسه.

كاميرا وحيد فريد تقدم بانوراما لشواطئ الإسكندرية المكتظة بالمصيفين والباعة الجائلين، ويهتم صلاح أبو سيف كعادته بتقديم تكوينات بصرية تعبر عن الحالة الجنسية التي تسيطر على الزوج وهو يتابع فتحيه وهي تدق عمود الشمسية في الرمال فتحدث ثقبا، أو ملاحقة مؤخرات النساء وهن يتحركن على الشاطىء من وجهة نظر الزوج الذى يحاول السيطرة على رغباته، فيبدو سلوكه عدواني غليظ أما فتحية فتحاول أن تختلس فرصة لملاقاة "حسين" عامل الإنقاذ على الشاطئ.

والذي وعدها بالزواج عندما يجد عملاً مستقرا فهو يبقى بقية شهور العام بلا عمل وما يتقاضاه شهريًا هو جنيهات قليلة لا تكفي ثمن سجائره، وهناك صيغة تحريض في سلوك حسين لدفع فتحية لسرقة العائلة التي تعمل لديها أو البحث عن اى وسيلة أخرى لجلب المال بحجة مساعدته، ولكن براءتها لا تسمح لها بفهم

نواياه وفي نفس الوقت فإن إبراهيم المكوجى يتمنى الزواج من فتحية، ويحاول أن يجد فرصة لمفاتحتها عندما تأتى اليه حاملة قمصان سيدها!

شدة حرارة الصيف تجعل الزوج يجد صعوبة في النوم وتزيد إحساسه بالرغبة الجنسية بينما زوجته النائمة جواره لم تعد تمثل له أى حافز جنسى، فيترك فراشه ويذهب للمطبخ حيث تنام "فتحيه" على الارض يقف يراقب جسدها المفعم بالحياة ثم يذهب للثلاجة ويتناول كوبا من الماء المثلج ويخرج وقد نوى أمرا لينقذ نفسه من نداء غريزته، فهو في النهاية رجل من الطبقة الوسطى تكبله حزمة من الالتزامات الأخلاقية، دون أن نراه يواظب على الصلاة أو على أى مسلك يعلن عن هويته الدينيه.

يقرر الزوج"حسين رياض" أن يخفي ساعته في ملابس فتحيه ويتهمها بالسرقة حتى تضطر زوجته إلى طردها ويتخلص بذلك من شعوره بالضعف أمامها ولكن الزوجة تدافع عن فتحية وترجوه أن يعفو عنها ولكنه يزداد إصرارا على الإبلاغ عنها وعندما يعلم ابراهيم المكوجى بما حدث لفتحية يذهب إليها في قسم الشرطة ويبدى استعداده للزواج منها في الحال ودفع كفالة خروجها.

واقع الحال الذي يمكن أن نستنتجه من الحدث بتأمل نموذج أسرة من الطبقة الوسطى في الخمسينيات من القرن العشرين الزوج لا يشغل موقع وظيفي متميز وزوجته لاتعمل ولديه ثلاثة أبناء في مراحل عمرية ودراسية مختلفة، لديه شقة بالإسكندرية يقضى بها شهر الإجازة كل سنة، وليس لديه أى مشاكل اقتصادية أما الأعداد الغفيرة من المصيفين المتواجدين على الشواطىء فكل منهم يستمتع بطريقته، دون اعتداء على حرية الآخر وبدون فرض وصاية أخلاقية أو دينية على أحد، ملابس النساء على اختلاف أعمارهم تناسب المكان"الشاطىء" ويبدو أن ارتداء المايوه أمر عادى لا يستدعي التعليق ورغم الزحام الشديد فالمدينة تبدو نظيفة ومتألقة وعندما ينتهى اليوم وتبدأ أشعة الشمس في الغروب تجد المكان وقد عاد لهدوئه وسكونه، دون أن تترك اي عائلة مخلفات وبقايا طعام خلفها.

يبدي المصريين سواء كانوا من اهل الاسكندرية أو من القادمين اليها استعدادهم للسهر على مقاهى الإسكندرية أو في مسارحها وملاهيها، ويمكن أن تدرك بسهولة أن تلك الشواطئ عامة تستوعب الجميع أما شاليهات المنتزه والمعمورة التى كانت يومًا ما ملكا لأبناء الطبقات الأرستقراطية في عهد الملكية فقد آلت لأصحاب النفوذ في الزمن الجديد، ولكن هذا لم يحرم أبناء الطبقة الوسطى من الإستمتاع بالحياة.

ظل المجتمع في حالة تماسك حتى نهاية الستينيات التي شهدت مرحلة تفسخ المجتمع المصرى وتغيير جذري في مكوناته حتى اصبحنا نتساءل عمن نكون ونحاول البحث عن حقيقة هويتنا .

أم العروسة 1963

فيلم للمخرج عاطف سالم مأخوذ عن رواية بنفس الإسم لعبد الحميد جودة السحار، وضع لها السيناريو والحوار عبد الحى أديب.

تبدو أحداث الفيلم كأنها وقائع يومية لعائله موظف مصرى ينتمى للطبقة الوسطى هو الاستاذ" حسين" عماد حمدى، الذي يستعد هو وزوجته "زينب" تحية كاريوكا لحفل زفاف كبرى بنات الأسرة "سميرة أحمد".

هذا هو الخط العريض الذي تتفرع منه تفاصيل كثيرة تشبه المنمنمات أو قطع "البازل" التى تكون صوره نهائية لعائلة سعيدة، سيناريو الفيلم لا يعتمد على نقلات حادة أو صراع مصيري بين شخصياته ويمكن للمشاهد أن يتعرف على ملامح الزمن الذى تدور فيه الأحداث من خلال المعطيات التي قدمها عن

الشخصيات الرئيسية، الأستاذ حسين "عماد حمدي" زوج عاشق لزوجته ولعائلته كبيرة العدد، وهو لايمانع في مساعدة زوجته في شؤون البيت دون حتى أن تطلب منه ذلك، فهو يقوم بكي ملابسه وملابس ابنائه الستة أو يساهم أحيانا في غسل الصحون عندما تكون "زينب" منشغلة في العناية بطفلتهما الرضيعة، ورغم كثرة الابناء وتباين اعمارهم إلا أن مساحة الشقة تتيح للجميع التحرك بحرية، وبدرجة معقولة من الخصوصية، والمستوى المادي للزوج يسمح له أن يعيش هو وابنائه بدون معاناة وبدون ترف أيضًا.

وينتظر الاستاذ حسين صدور قرار من الدولة بمنح الموظفين علاوة ويتم الإعلان عنها من خلال الإذاعة وتستقبل الأسرة هذا الخبر بفرحة عارمة ويمكن أن تنتابك الدهشة عندما تعلم أن قيمة العلاوة التى يهلل لها الجميع فرحاً هي ثلاثة جنيهات فقط!

ولكن يبدو أن تلك الجنيهات الثلاث كانت تشكل قيمة كبيرة في ذاك الوقت لأنها وفت بمتطلبات واحتياجات كل أفراد الأسرة فساتين للبنات، آلة كمان لأحد الأبناء بدله لكل صبى! ليس هذا فحسب فقد تبقى قدر من المبلغ لشؤون واحتياجات المنزل وتأكيدا على أن أحداث الفيلم تدور في زمن ما بعد ثورة يوليو فسوف نلحظ أن صورة جمال عبد الناصر معلقة في مكان مميز في مكتب الاستاذ حسين في المصلحة الحكومية التي يعمل بها.

وعندما يتقدم شاب لخطبة أحلام "سميرة أحمد" الابنة الكبرى للأستاذ حسين يفكر في استبدال جزء من معاشه حتى يوفي الالتزامات المطلوبة منه لتجهيز ابنته التى كان مهرها أقل من ألف جنيه ولكن يبدو أنه كان رقما محترما حيث اتاح للأسرة شراء حجرة نوم وانتريه وصالون أما أسرة العريس فقد قامت باستئجار شقة للعروسين في أقل من إسبوع!

المشاهد القليلة التي خرجت فيها الكاميرا من ديكور منزل الاستاذ حسين كانت لمتابعته هو وزوجته زينب"تحية كاريوكا"اثناء التجول بين محلات الأثاث أو محلات الاقمشه ومعظمها تنتمي للقطاع العام!

ورغم أن إرسال التليفزيون كان قد دخل مصر عام 1960 ولكن لم تأت سيرته ضمن أحداث الفيلم الذى بدأ تصويره بعد ذلك بعامين تقريبا وكان شراء جهاز تلفزيون يحتاج إلى حجز وإنتظار دور قد يأتي بعد عام فلم تكن الدولة تسمح في ذاك الوقت باستيراد الاجهزة الكهربائية وكانت شركة النصر للإلكترونيات تقوم بتصنيع جهاز التليفزيون.

ولهذا كان ديكور منزل الاستاذ حسين يخلو من جهاز التليفزيون رغم أن وضعه المادى كان يتيح له الحصول عليه بينما تواجد جهاز راديو ضخم من النوع العتيق في مكان مميز من حجرة المعيشة، وطبعا لم تكن أجهزة الترانزستور معروفة في ذاك الوقت ولذلك عندما كانت أحلام "سميرة أحمد" تحتاج لسماع موسيقى كانت تطلب من شقيقها أن يعزف لها بعضاً منها على الكمان.

ولأن سياسة تنظيم الأسرة لم تكن ضمن خطة الحكومة في ذاك الوقت فلم يكن هناك أى تعليق على كثرة عدد أبناء الأستاذ حسين، بل أن زوجته زينب تظهر وهى حامل في طفل جديد بعد أن اطمأنت زواج إبنتها الكبرى!

وبدون أى تعمد للتأكيد على الوحدة الوطنية جاءت العلاقة بين الأستاذ حسين وزميله "مرقص" معبره عن علاقة إنسانية تحمل قدراً كبيراً من الرقى حيث قام مرقص بتسديد مبلغ من المال أنقذ حسين من أزمه كان

يمكن أن تؤدى به إلى السجن، فلم يكن المجتمع المصرى قد أصابه بلاء العنصرية المقيتة في سنوات الستينيات.

قيمه فيلم مثل أم العروسه وغيرها من الأفلام المهمة أنها تقدم للمشاهد تفاصيل الحياة الإجتماعيه والسياسيه لمصر في زمن لم نعشه لكننا عرفناه من خلال شاشة السينما التى تقدم ما هو أكثر من المتعة.

القاهرة 30 1966

"كل زمن وفيه محجوب عبد الدايم ... وإحسان"

شخصيات فيلم القاهرة 30 المأخوذ عن رواية لنجيب محفوظ صالحة للتواجد في كل زمان، طالما انتشر الفقر والظلم وعم الفساد وخربت الذمم وغاب الأمل!

من بين زحام شخصيات الفيلم الذي أخرجه "صلاح أبو سيف" لا يزعجنى سوى"علي طه" اليسارى المثالى الذى لا يكف عن التشدق بضرورة التغيير والمقاومة والتمسك بالنقاء؟ كيف تقنع إنساناً جائعاً يجد أبواب الدنيا مغلقة في وجهه أن عليه أن يتحلى بالصبر ويعتبر شرفه هو ثروته، فعندما يزداد الفقر لاتسأل عن الشرف.

في المشاهد الاولى من الفيلم الذى وضع له السيناريو على الزرقانى نتابع "على طه" وهو يسير مع إحسان "سعاد حسنى" في شارع جانبي بأحد الأحياء الفقيرة بمدينة القاهرة وقد خرجا لتوهما من مسرحية غادة الكاميليا، إحسان حزينة مهمومة ترتدى ملابس بالية فوقها بالطو ملىء بالرقع بينما "على طه" يثرثر كعادته حول العدالة الاجتماعية وضرورة تغيير الأوضاع، وإحسان تخشى أن تلقى نفس مصير "مارجريت جوتييه"بطلة غادة الكاميليا التي دفعها الفقر للمتاجره بجسدها، بينما يستمر هو في إتهام الباشوات والملك الفاسد وبطانته بنهب قوت الشعب وإفقاره!

فيلم القاهرة 30 من الأفلام المهمة فعلا ولكنه ضمن مجموعة من الأفلام أنتجتها شركة القاهرة للسينما وهى شركة قطاع عام تم تأسيسها لتقديم نوعية من الأفلام تهاجم عصر الملكية وتلحق به كل سوءات المجتمع وفي نفس الوقت تقدم أفلاما تروج مبادئ وأهداف ثورة يوليو مع ملاحظة أن تاريخ انتاج القاهرة 30 جاء قبل عام واحد من نكسة يونيه التى حدثت بسبب تفشى الفساد بين رجال الحكم والدوائر القريبة منهم!

وفق تسلسل السيناريو تسقط إحسان في براثن قاسم بك"أحمد مظهر"، الذى يغدق عليها بالمال والهدايا مستغلاً فقرها الشديد وقلة حيلتها ومما يضعف من مقاومتها أن أسرتها كانت تدفعها وتحرضها على استغلال جمالها لأنه السلاح الوحيد الذى تمتلكه، ويعقد قاسم بك اتفاقا مع محجوب عبد الدايم"حمدى أحمد" بمقتضاه يتزوج من احسان بشرط ان يسمح له بزيارتها وإقامة علاقة معها وقتما يشاء، وفي مقابل ذلك يتم تعيين محجوب مديرا لمكتب قاسم بك!

وتستمر إحسان في رحلة السقوط حتى تقترب من القاع في الوقت الذى يحاول فيه "على طه" إيقاظ الجماهير ودفعهم للثورة على النظام ولكنه بدا مثل دون كيشوت في حربه على طواحين الهواء.

الشخصيات الرئيسية في الفيلم "إحسان شحاته" سعاد حسنى ومحجوب عبد الدايم "حمدى أحمد" هي شخصيات يقع عليها الفعل دون أن تحاول المقاومه أو تغيير مصيرها، وكأن كل منهما مستمتع بكونه ضحيه للمجتمع، رغم أن ماحققه أى منهما لا يساوي مطلقا فداحة الثمن الذي دفعه.

هذا هو العالم الذي يبدع فيه صلاح أبو سيف ويتفق تماما مع أفكاره ونظرته للحياة، الفيلم ممتع وينتمي بشكل ما إلى تيار السينما الواقعية، رغم كون الكاميرا لم تخرج من حيز الديكورات التى تعبر عن مصر في سنوات الثلاثينيات، ويمكن أن تتفهم أسباب ذلك لأن تصوير معالم القاهرة في الستينيات -زمن التصوير الفعلى للفيلم - كان من شأنه أن يفسد حاله الإيهام فالسيارات والمركبات العامة التى كانت تسير في شوارع القاهرة في ذاك الوقت تختلف تماما عما كانت عليه تصميماتها وموديلاتها في سنوات الثلاثينيات، كما أن كاميرا الفيلم كان يصعب عليها تجنب ايريال التلفزيون الذي كان موجوداً بكثرة على أسطح منازل القاهرة، حتى تلك التي تقع في الأحياء الفقيرة.

ولذلك كان من المنطقى تصوير أحداث الفيلم داخل الاستوديوهات مع الاستعانة بسيارة واحدة يرجع موديلها إلى فترة الثلاثينيات تلك التي كان يستخدمها قاسم بك"احمد مظهر"، ولكن تلك الهنات التي يمكن أن تعتبر نقاط ضعف لا يلتفت إليها غالبية المشاهدين لأنهم يكتفون بالاستمتاع بالحدوتة وبأداء الممثلين!

ميزة رواية القاهرة 30 أن أحداثها وشخصياتها قابلة للتكرار في كل العصور فأينما انتشر الفساد والفقر وغابت العدالة الاجتماعية يمكن أن تجد نموذج لإحسان شحاته ولمحجوب عبد الدايم وهذا أحد أسرار بقاء شخصيات الفيلم حاضرة في ذاكرة الجمهور .

الواقعية في مرحلة الثمانينات

كان مطلع الثمانينات إيذاناً ببداية عصر جديد ومختلف للسينما المصرية، حيث ظهر مجموعة من المخرجين الجدد يحملون طموحًا وتمردًا ورغبة عارمة في تقديم نوعية مختلفة من الأفلام، لا تعتمد على المواصفات التجارية التي كانت سائدة في السبعينيات، عندما شهدنا تدهورًا كبيرًا في مستوى السينما المصرية.

المجموعة الجديدة من المخرجين ضمتهم شركة "افلام الصحبة " وتكونت من محمد خان، عاطف الطيب، خيرى بشارة، داوود عبد السيد، والسيناريست بشير الديك، ومدير التصوير سعيد شيمى والمونتيرة نادية شكرى.

وكان باكورة إنتاج الشركه فيلم "الحريف" الذي كتب قصته وأخرجه خان و نسج له السيناريو بشير الديك، وتبدو سيطرة خان على تفاصيل الفيلم واضحة جلية فهو ينتمي إلى فكره واسلوبه أكثر مما ينتمى لعالم السيناريست الذى شارك كثيرا في كتابه افلام تجارية تقليدية قبل وبعد فيلم الحريف، بينما عاش خان مخلصاً لأسلوبه السينمائى ولم يحد عنه إلا قليلا.

الحريف 1983

" الشوارع حواديت"

الحريف إنتاج عام 1983 وسبقه خمسة أفلام قدمها محمد خان لم يتميز منها غير "طائر ع الطريق" 1981 و"موعد على العشاء"1982.

ينتمي الحريف إلى تيار الواقعية الجديدة الذي تبلورت ملامحه في التحرر من التصوير داخل الاستوديوهات والديكورات المجهزة، والخروج بالكاميرا إلى المواقع الحقيقية للحدث، وعدم الإعتماد على طريقة السرد التقليدى على أن يكون من خلال التفاصيل المرئية، واختزال الحوار بقدر الإمكان بحيث لا يكون الوسيلة الوحيدة في تقديم المعلومات عن شخصيات الفيلم.

تتبع الأحداث فارس "عادل امام" وهو عامل في إحدى ورش صناعة الأحذية، وفي نفس الوقت هو لاعب كرة "شراب" يتمتع بمهارة ولياقة ويمكن المراهنة عليه في المباريات التي تقام في الساحات الشعبية، ويديرها "رزق الاسكندرانى"عبدالله فرغلى ويوزع ريعها على اللعيبه، ولكن واضح أنه يستغل احتياج فارس للمال ويمنحه أقل مما يستحق، ولكن فارس لا يصارع للحصول على حقه، انه شخصية لا منتمية، يعشق العيش بلا ضغوط ولا مسؤولية يستمتع بلحظته الآنيه دون إعتبارات لما يمكن أن تكون عليه اللحظه التالية.

لم يضع السيناريست بشير الديك شخصية فارس داخل القوالب التقليدية والتصنيفات المتعارف عليها التى تتراوح بين الخير والشر، إنه روح هائمه تعشق الإنطلاق والمتع اللحظية مما كان له أثرا مباشرا في طلاقه من زوجته وحبيبته"دلال " فردوس عبد الحميد، التى لم تطق معه صبرًا فهجرته، وحرمته من ابنه الوحيد، ورغم تعلقه بها واحتياجه لها إلا أنه لم يبذل جهدا لأستردادها، بل ترك نفسه لإغواء زميلته اللعوب"زيزى مصطفى"، التى كان يستجيب لها أحيانا ويتهرب منها أحيانا أخرى.

داخل الحواري الضيقة تتابع كاميرا سعيد الشيمى تحركات فارس الذي كان يبدو وكأنه يسير بلا هدى لا يقصد مكانًا بعينه مع شريط صوت يحمل مقاطع من اغنيه الشوارع حواديت، التى وضع كلماتها صلاح جاهين ولحنها هاني شنودة، لتضيف حالة مزاجية خاصة، تنتقل من الشاشة للمشاهد.

يجتمع في الساحات الشعبية عشرات من عشاق مشاهدة مباريات الكرة الشراب، لمتابعة الفرق المتنافسة وغالبا ما يكون الرهان على فارس الذى يطارد الكرة بحرفية ومهارة كأنه يطارد أيام عمره ولا يريدها أن تفلت من بين أقدامه.

حرص المخرج محمد خان على أن يكون تصوير كل مباراة بخصوصية وتفاصيل تميزها عن غيرها مع متابعة ردود أفعال جماهير الشارع الطامعين في فوز فريقهم الذي راهنوا عليه، فالمكسب ليس أدبيا فقط ولكنه مكسب مادى أيضا، وتقام المباريات تحت الكبارى الشهيرة في القاهرة، من زوايا مختلفة تسمح بعمل مسح جغرافي لملامح أهم ميادين العاصمة و ما يحيط بها من مبانى ووسائل مواصلات مختلفة، لم يكن بينها الميكروباص والتوكتوك الذي لم يظهر في شوارع القاهرة إلا خلال السنوات العشر الأخيرة، بينما سبقه الميكروباص في الظهور بعشرة سنوات مثلها.

يمنحك الفيلم مثل كثير غيره من أفلام الواقعية الجديدة فرصة لرصد المتغيرات فى تركيبة الشارع المصرى فرغم تحرك الكاميرا في زوايا متسعة وفي حركات بانورامية ولكن لا تلمح امرأة محجبة تتدثر بعباءة سوداء!

وطبعا لن تلمح لحى او رجال يرتدون جلاليب بيضاء على النمط الخليجي ورغم ان دلال "فردوس عبد الحميد" مطلقة فارس كانت تنتمي إلى البيئة الشعبية وتعمل في مهنة بسيطة متواضعة إلا أنها ظهرت بملابس بسيطة، عبارة عن جيب وبلوزه، بينما تركت شعرها طليقا، وكذلك بقية النساء اللاتي ظهرن في الفيلم باختلاف أعمارهن.

في المباراة قبل الأخيرة التى شارك فيها فارس يبدو أنه لم يعد في كامل لياقته وظهر شاب أصغر سنا وأكثر لياقة "عبد الله محمود" ليصبح منافسًا له، وهنا أدرك أن عليه ان يترك الساحة ويبحث عن طريق مختلف ليبدأ صفحة جديدة من حياته.

الحقيقة أنه لم يجد في البحث لإنه لم يسعى في حياته او يصارع من اجل شىء، ولكن الفرصة سقطت بين ذراعيه، عندما التقى بجار قديم كان قد سافر للخليج وعاد في حالة من اليسر المادي، وعرض على فارس أن يعمل معه في معرض للسيارات وافق فارس دون أن يفكر أن كانت الفرصة مناسبة وخالية من المخاطر أم لا؟

حصل على سيارة وتمكن من استعادة زوجته السابقة وابنه الوحيد وترك ورشة الأحذية التى كان يعمل بها كما ترك عشقه لكرة القدم، التي منحته لقب الحريف.

ومثل كثير من أفلام الواقعية الجديدة لم يضع نهاية محددة للأحداث ولا للشخصية الرئيسية، ولكن يمكن للمشاهد استنتاج أن فارس قد دخل مرحلة مختلفة من حياته، ليست اكثر أمانًا مما سبقتها، بل إن رجل الأعمال الذى صادفه يمكن ان تقرأ بسهولة أنه لم يحقق ثروته بطريقة شرعية، ولكن فارس كعادته لم يعبأ ولم يفكر غير في اللحظة الآنية التي تبدو وكأنها خطوة للأمام ولكنها بالتأكيد لن تكون كذلك، فالنهايات المحددة لم تكن هماً يشغل بال صناع الفيلم.

سواق الاوتوبيس 1982

"محاولة لإنقاذ الورشة"

الفيلم الثاني في مسيرة المخرج عاطف الطيب بعد تجربته الأولى التي لم يحالفها النجاح باسم الغيرة القاتلة وهو معالجه عصريه لمسرحية عطيل لويليام شكسبير ولكن بعد عرض سواق الأتوبيس ونجاحه الفنى والجماهيرى وضع النقاد اسم عاطف الطيب ضمن أهم مخرجى تيار الواقعية الجديدة، واعتبروه امتدادًا لصلاح أبو سيف.

رغم أن الفيلم يحمل بعضاً من إرث السينما التقليدية إلا إنه يجب أن نضع في الاعتبار كون عاطف حريصا على أن يقدم حالة توازن بين أحلامه الفنية وما يفرضه الواقع التجاري للسينما المصرية.

تترات الفيلم تؤكد أن المخرج محمد خان كتب قصة الفيلم ووضع له السيناريو والحوار، وفي السطر الثانى تضع اسم بشير الديك مؤلفًا وكاتبًا للسيناريو والحوار أيضًا، ولأن محمد خان لم يقم طوال تاريخه السينمائى بكتابة سيناريو وحوار أي من أفلامه فأنا أميل لفكرة انه قام بوضع تصور عام لفيلم سواق الاتوبيس، بينما قام بكتابة السيناريو والحوار بشير الديك، الذى تبدو بصماته واضحة على رسم الشخصيات وصراعها وحوارها الذي يميل التقليدية في مواقع كثيرة.

سواق الأوتوبيس هو حسن "نور الشريف"، وهو الابن الوحيد لوالديه وله خمس شقيقات متزوجات باستثناء كوثر الصغرى التي لاتزال تدرس في المرحلة الجامعية المشاهد الأولى من الفيلم تدور داخل أتوبيس عام مزدحم بالركاب، ومعظمهم من موظفي الدولة، متوسطى الدخل والطموح، يندس بين الركاب أحد اللصوص يستغل انشغال سيده بالثرثرة مع أخرى ويقوم بسرقة كيس نقودها وعندما تنتبه السيدة لذلك تصرخ وتنادي على السائق"حسن" أن يقوم بإغلاق جميع أبواب الاوتوبيس، حتى لايهرب اللص، ولكنه يتمكن من القفز من احدى النوافذ ويجرى بعيدا عن الاتوبيس العام يتابعه حسن من خلال المرآه ولكنه يتردد في اللحاق به وينتهى الأمر عند ذلك.

عندما عاد حسن إلى موقف الاوتوبيسات يفاجأ بشقيقته الصغرى كوثر تطلب منه العودة معها إلى منزل الأسرة لأن والده "عماد حمدى" قد سقط مريضًا بعد ان تلقى خطابا من الضرائب يطالبه بمستحقات قديمه تقدر بعشرين الف جنيه عن نشاطه وإيراده عن ورشة الاخشاب التى يمتلكها!

أحداث الفيلم تدور في عهد السادات الذى انتهج سياسة الانفتاح وأعلن بورسعيد مدينة حرة.

بدافع المسؤولية يحاول "حسن " إنقاذ ورشة والده ويفكر في اللجوء إلى شقيقاته فيذهب إلى إحداهن "نبيله السيد" في بورسعيد ليفاجأ بأنها حولت منزلها إلى مخزن بضاعة أدوات كهربائية بحيث لم يعد فيه موطئ لقدم، وفي حرج شرح لها وضع والده وأنه في حاجة ماسة ليدبر المال اللازم لرفع الحجز عن الورشة ولكن زوج شقيقته "وحيد سيف" اعتذر عن ذلك متعللا بأن أمواله جميعها في السوق، ونفس الشيء يتكرر مرة أخرى مع شقيقته الكبرى "عليه عبد المنعم " وزوجها الذى اعتذر كذلك.

يعود حسن محبطا إلى القاهرة ويفكر في بيع التاكسى ليدبر بعض المال ولكن زوجته ميرفت امين تعترض بشدة وتهدد بطلب الطلاق لانها ساهمت بجزء من مالها الخاص في شراء التاكسى لرفع مستوى معيشة الأسرة!

رسم الشخصيات يحمل كثيرًا من النمطية وتكرار الموقف بشكل متوقع بحيث يقف" حسن" نور الشريف وحده في النهاية عاجزًا عن تدبير المبلغ الذي يمكن أن ينقذ الورشة التى يتعلق بها والده ويعتبرها جزء من حياته، ويأتي الحل بشكل مفاجئ عندما تعود إحدى شقيقات حسن "صفاء السبع" في اجازه من عمل في الخليج وبصحبتها زوجها الذي شارك في حرب اكتوبر مع حسن، وتقترح أن تعطى والدها عن طيب خاطر المبلغ الذى ادخرته لشراء شقة على ان يبيع حسن التاكسى ويتدبر بقية المبلغ.

في هذه الاثناء يجتمع ازواج شقيقات حسن ويعرض كل منهم فكرة شراء الورشة والمنزل، في اشارة لأن سياسة الانفتاح غيرت من سلوك المصريين، وجعلت كل شيء قابل للمساومه والبيع والشراء بدون وضع أي اعتبار لصلة الدم أو الرحمة والأصول، فالأب يرقد مريضًا يستمع لنقاش زوجات بناته وتهافتهم على الاستيلاء على ممتلكاته، دون ان تعترض او تبدى استياء أي من بناته الأربع اما الوحيدة التي كان لها موقف مختلف فهى زوجه من شارك في حرب 73، في إشارة لمقولة أن الحروب يخوضها النبلاء ويستفيد منها الجبناء والطامعين!

وبوفاة الاب "عماد حمدى" تطوى صفحه جيل عاش يدافع عن القيم والمبادىء والترابط الاسرى مع وضع نهاية تقترب من الميلودراما وتقسم شخصيات الفيلم إلى فئتين الأتقياء والطامعين وكان لابد من سيطرة وانتصار فريق الطامعين ليدين الفيلم سياسة الانفتاح وتأثيرها المدمر على سلامة المجتمع المصرى.

حاول عاطف الطيب معالجة نمطية السيناريو بتقديم تفاصيل تثرى الصورة وتعبر عن مواصفات شخصية "حسن " وطبيعة عمله قبل ان تبدأ نقطة الصراع مثل مشاهد موقف الاوتوبيس واغتسال حسن من صنبور عمومي بعد نهاية كل وردية، وتدفق الحياة في المحطه مع الساعات الاولى من الصباح، وخروج الناس جماعات إلى العمل ثم مشاهد التاكسى التى تصور ليل القاهرة والأنماط البشرية التي يمكن أن يلقاها سائق التاكسى في الليل ولاشك ان ميزة سواق الأتوبيس انه يرصد المتغيرات الإجتماعيه والإقتصاديه التى حدثت للشعب المصرى نتيجة سياسة الانفتاح.

الحب فوق هضبة الهرم 1985

"البحث عن مكان للحب"

من أهم الأفلام التى قدمها عاطف الطيب وتنتمى إلى تيار الواقعية الجديدة سواء من حيث المضمون أو الشكل، قصة الفيلم عن رواية لنجيب محفوظ وضع لها السيناريو والحوار مصطفى محرم.

يتمتع الفيلم بدرجة واضحة من جرأة التناول فالشاب "على" أحمد زكى الذى تخرج من كلية الحقوق يعانى من الحرمان الجنسى، وهى أزمته التى يحاول أن يبحث لها عن حل وفي نفس الوقت هو يرفض ابتذال مشاعره او الاستغراق في علاقات مؤقته تروى احتياجه!"على" مثل آلاف غيره من الشباب في مصر لم تتح له أبدًا فرصة الاختيار، فهو يكره دراسة مواد القانون ولكن "مكتب التنسيق" فرض عليه دراسته، ثم جاءت القوى العاملة لتضعه في وظيفة لا يعرف لها مُسمى في إحدى المؤسسات الحكومية.

يحرص على الاستيقاظ مبكرا صباح كل يوم ليلحق الإمضاء قبل التاسعة، ثم يخرج إلى الشارع يتسكع ويراقب حركة الشارع ويتأمل النساء أو يجلس على مقهى حتى تقترب الساعة من الثانية، فيعود إلى مقر عمله ليوقع في خانة الانصراف، هكذا تمضى حياته بشكل رتيب وتزداد رغباته الجنسيه وتشكل عامل ضغط على أعصابه ويزداد الأمر سوءا إدراكه أنه ينتمى لأسرة بسيطة تعاني لستر نفسها، وحلم الزواج يكاد يكون مستحيلا في ظل ظروف معقدة للغاية تجعل من فكرة العثور على شقة درباً من المحال.

يشعر "على" بالإنكسار عندما يتقدم لخطبة شقيقته "سباك" نجاح الموجى ورغم أنه لم يحصل على اى قدر من التعليم إلا أنه يملك الكثير ولديه قدره على تكاليف الزواج، وتكون المفاجأة قبول شقيقته الزيجة وتعتبر نفسها محظوظة.

يقع "علي" في حب زميلته "رجاء " آثار الحكيم ويقف وضعه المادي عقبة أمام زواجهما فيقرران تحدى المجتمع وعقد قرانهما سرا ، يجد "على " ويسعى في البحث عن مكان يخلو فيه إلى زوجته فيجرب الفنادق الرخيصة التي تقع في منطقة وسط البلد، ويكتشف ان سمعتها سيئه ولايلجأ إليها إلى نوع خاص من البشر، ثم يفكر في الذهاب إلى بنسيون ويقابله نفس النوعيه وعندما يستضيفه صديقه أحمد راتب في شقة عشيقته، يعتقد أنه في النهاية يستطيع الخلو إلى زوجته ويمارس معها حقه الطبيعى، ولكنهما يفاجئان بمداهمة العشيقه للشقه وطردهما منها مصحوبان بفضيحة، وأخيرًا يقرر "على" أن يصطحب زوجته إلى هضبة الهرم لينعمان بالهدوء والسكينة وربما يستطيع أن يتبادل معها القبلات على اقل تقدير، ولكن من سوء الحظ تداهمهما شرطة الآداب وتوجه لهما تهمة القيام بفعل فاضح في الطريق العام وعبثا يحاول على الدفاع عن نفسه بأنه ورجاء زوجان يمارسان القدر القليل من حقهما الطبيعي ولكن يتم اقتيادهما في بوكس شرطة إلى حيث يتم التحقيق معهما.

واثناء سير بوكس الشرطه مخترقا شوارع القاهره المكدسة بالبشر ينظر "على" ورجاء" من طاقة محدودة يتأملان الشوارع والبشر ويبتسمان لأن هناك آلاف مثلهما عاجزين عن نيل أبسط حقوقهم الإنسانية.

سيناريو الفيلم لم يضع شخصياته في فريقين أحدهما شرير والآخر نقى! لدينا طرف مجنى عليه دون أن يكون هناك جانى محدد يمكن ان نشير اليه بأصابع الإتهام إنها كتلة معقدة من المشاكل والأزمات لم تنجح السياسات المتعاقبة في حلها فازدادت تعقيداً..

علي شخصية كما رسمها السيناريو لا تتمتع بأى صفات مميزة أو خاصة انه مواطن عادى يشبه آلاف غيره وقد هزمته الظروف المحيطة ولم تمنحه حتى الأمل الكاذب.

"على " لا يعبر عن فرد ولكن عن أزمة جيل كامل ورث كل خطايا سوء السياسة والتخطيط الذى استمر من زمن إنتاج الفيلم في الثمانينات حتى الآن، أكثر من ثلاثين سنة يعانى فيها الشباب المصرى من نفس المشاكل والأزمات دون ان يلوح في الأفق أى طريق لحلول منطقية، وهو ما يمنح "الحب فوق هضبة الهرم" قيمة متجددة كلما شاهدناه، وفيه تتجلى قدرة عاطف الطيب على نقل البيئة المحيطة بالحدث بصرياً والتعبير عنها من خلال حركة كاميرا لا تهدأ وهي تتابع "على" يسير على غير هدى في شوارع وسط البلد المزدحمة دائما بنوعيات متباينة من البشر، يراقب النساء دون ان يقترب منهن، يدمره الإحتياج والملل، ربما يكون الفيلم مرجعاً بعد ذلك لدراسة ما كانت عليه منطقة وسط البلد في الثمانينيات من القرن العشرين، وخاصة بعد تغير ملامح تلك المنطقة في السنوات الأخيرة، وعلى مدى علمي لم تقترب كاميرا أى فيلم آخر من منطقة الفنادق الرخيصة وبانسيونهات وسط البلد والكشف عما يدور فيها قبل فيلم الحب فوق هضبة الهرم، الذى قدم بانوراما الحياة في القاهرة في سنوات الثمانينيات البشر والأماكن!!

تتغير ملامح المكان من حين لآخر وتبقى مشاكل البشر وأزماتهم وكأنها قدر يلاحق المواطن المصرى ولا يستطيع منه فكاكاً.

ملف في الآداب 1986

"المخبر وراك في كل مكان!"

في سنوات الثمانينات كانت منطقة وسط البلد هى المركز التجاري الأول في القاهرة، حيث توجد كبرى المحلات والبنوك والمطاعم وعيادات الأطباء ومكاتب المحامين وشركات الإنتاج السينمائى، وذلك قبل ان تنتقل هذه الأنشطة إلى منطقة المهندسين ومنها إلى مدينة اكتوبر أو التجمع الخامس!

أربعين سنة شهدت تغيرات جذرية في مدينة القاهرة وتنقل سكانها صوب أماكن التجمع التجاري والأنشطة الحيوية وإذا سألت اليوم شابا في الثلاثين من عمره أو دون ذلك قليلا عن أشهر شوارع وسط البلد فسوف تندهش أنه لم يمر بها يوماً ولاحتى من باب الفضول!

ملف في الآداب أحد اهم الأفلام التى وضع لها السيناريو والحوار وحيد حامد وأخرجه عاطف الطيب، ولعبت بطولته مديحة كامل فريد شوقى صلاح السعدنى احمد بدير، أحداثه تدور حول نموذج من النساء العاملات لم تلتفت السينما المصرية إليه قبل هذا الفيلم ولابعده، وهن موظفات المكاتب والعيادات والشركات التى تعمل فترتين وتضطر الموظفات لتمضية الوقت بين الفترتين في التسكع أمام نوافذ المحال التجارية أو في المطاعم الرخيصة أو في دور السينما المنتشرة في منطقة وسط البلد!

أبطال الحكاية ثلاث نساء هن مديحة "مديحه كامل" وألفت إمام وسلوى عثمان، يعملن في مكاتب وسط البلد ويتقابلن في فترة الراحة ويحدث بينهن دردشة ساخرة تحدث دائما عندما تجتمع النساء، "مديحه " مطلقه تعيش في منطقة مقابر ولكنها تتمتع بلمسة جمال وتعمل بجد واجتهاد لتكسب قوت يومها وتقوم أحيانا بكتابة بعض السيناريوهات على الآلة الكاتبة التي تمتلكها لزيادة دخلها، ويحاول زميلها أحمد بدير أن يقترب منها ليعرض عليها الزواج، ولكنه خجول ويخشى رفضها، ويشجعه فريد شوقى وهو موظف كبير السن والقيمة، ويعتبر كل هؤلاء أبنائه ويوليهم الرعاية، على جانب آخر المقدم "سعيد" أو صلاح السعدنى ضابط في شرطة الآداب يسعى للحصول على ترقية فيطلب من أحد المتعاونين "المخبرين" أن يدله على اى قضيه يشتغل عليها، ولان هذا المخبر "وحيد سيف" له ملف في الآداب فهو يسعى حثيثا كى يدل المقدم سعيد على أي خيط يمكن أن يتبعه حتى لو كان خيطاً واهياً لا يؤدى إلى شيء، وحيد سيف يعمل في مطعم متواضع تتردد عليه مديحه وزميلتيها وترتفع ضحكاتهن احيانا كأى مجموعة نساء على درجة من الصداقة والانسجام، يجد المخبر في الصديقات الثلاث صيدًا ثمينًا فيبلغ سيادة المقدم أنهن يكون شبكة ويتسكعن في شوارع وسط البلد لصيد الزبائن، وبسرعة تنشط غدة التلفيق ويرسل المقدم رجاله لمراقبه النساء الثلاث، وتكتب تقارير عن تسكعهن يوميًا في نفس المواعيد، حيث يجلسن أحيانًا في مطاعم او كافيتريات أو مقاهى أو يدخلن السينما ثم يعدن إلى مكاتبهن في الفتره الثانية، التى تبدأ من السادسة إلى التاسعة مساءً، ويتطور الحدث حين يقرر أحمد بدير أن يدعو مديحة مع صديقاتها لمعاينة شقته التى تقع قريبًا من مقر عملها ويصاحبهم فريد شوقى الذى يعتبره الجميع الأخ الأكبر.

وعلى أكلة سمك يجتمع الأصدقاء في شقة أحمد بدير وأثناء تناولهم الطعام تداهمهم شرطة الآداب وتلفق لهم قضية**!!**

ورغم أن كل الشواهد والقرائن تؤكد براءتهم إلا أن يحيل ضابط الآداب الذى أصر على كتابة التحقيقات بنفسه، وطلب أو أجبر المتهمين على الامضاء على محاضر لم يقرؤها قد أوصلت الأبرياء إلى ساحة المحاكم، وقبل أن يحكم القاضى ببراءتهم كانت الصحافة قد أدانتهم ولاكت سمعتهم و اغتالتهم معنويًا كى يحقق ضابط بلاضمير مجدا وهميا يساعده على تجاوز عقد نقصه**!**

صورت معظم مشاهد الفيلم في شوارع وسط البلد أثناء تجول النساء الثلاث أو جلوسهن لتناول الطعام في كافيتريا، وطبعا متابعة ثلاث ممثلات بينهن مديحه كامل يشكل صعوبة بالغة على مدير التصوير والمخرج خوفا من تزاحم الجماهير حولهن ولكن عاطف الطيب كان يتحاشى بقدر الإمكان ساعات الزحام ويلجأ للتصوير أيام الاجازات حيث تكون منطقة وسط البلد أقل ازدحاما.

وحرصا على خروج المشاهد بصورة طبيعية إستعانت مديحه كامل بالشعر الأسود والملابس المتواضعة لتخفي شخصيتها بحيث لا يخطر ببال المارة أن من تسير بينهم هى نجمة السينما مديحة كامل. ملف في الآداب أول فيلم مصري يدور عن تلفيق قضايا الآداب وطريقه عمل المخبرين ومراقبتهم للضحايا وعلاقتهم بالضابط المسؤول الذي يحفظ لكل مهم ملف آداب يلوح به بين الحين والآخر كلما أراد أن يفرقع قضية تحقق له بعض الشهرة والمجد الشخصي أو تخدم هدف ما سياسى أو اجتماعى أما ضحايا هذا التلفيق فتصاحبهن اللعنات والفضائح حتى لو برأهن القضاء**!**

مثل معظم أفلام وحيد حامد يمتاز الحوار بالذكاء والواقعية بحيث يضع على لسان كل شخصية ما يتفق مع مستوى وعيها وثقافتها ومستواها الاجتماعي وتركيبتها النفسية، فلا تطغى لغة الكاتب على منطقية الحوار وهو أحد أهم أسباب قيمة هذا الفيلم، الذى لم يحقق مايستحقه من نجاح نظراً لأن شخصيه البطل "المقدم

سعيد" صلاح السعدنى كانت بالغة الخبث والقسوة ولم يكن هناك مبررات منطقية ليفعل كل ما فعل ويتسبب في ضياع مستقبل أبرياء حتى وأن حاول السيناريو جعله ضحية لسيدة رئيسة شبكة دعارة استطاعت ان تستخدم نفوذها وعلاقتها بالكبار كى تخرج من القضية كما الشعرة من العجين بعد أن نكلت به وتسببت في إيذائه مهنيًا.

والغريب أن السينما المصرية لم تقترب من مثل تلك الموضوعات مرة أخرى رغم تكرار وقائع تلفيق القضايا للأبرياء على امتداد ازمنه مختلفه وبدون توقف.

يوم حلو ..يوم مر 1986

"الست عيشه وبناتها"

حققت السينما المصريه قفزة واضحة للأمام مع ظهور مجموعة من المخرجين الجُدد من خريجي معهد السينما، كان لكل منهم حلماً ودافعاً لتغيير حال السينما وتقديم نوعيات مختلفة من الأفلام تكون أكثر تماسًا مع الواقع وبعيدًا عما ألفه الجمهور من السينما التجارية التقليدية، من بين هؤلاء كان المخرج خيرى بشارة، وكان يوم حلو ..يوم مر هو الفيلم الرابع في مسيرته الفنية، وقد وضع له السيناريو والحوار فايز غالي.

تدور أحداث الفيلم في حي شبرا، واحد من أكثر أحياء القاهرة إزدحاماً بالسكان، مع تباين مستوياتهم الاقتصادية والاجتماعية، وبالإضافة للشوارع الرئيسية العريضة التي يمر بها المترو وتمتلئ على جانبيها بالمحلات التجارية والورش والمباني العتيقة والحديثة، فهناك حوارى وأزقة لا تحتمل سير شخصين متجاورين.

في واحدة من تلك الازقه الضيقه تعيش الأرملة عائشه محمد المناديلى "فاتن حمامة" وهى أم لخمسة من الأبناء أصغرهم طفل في العاشرة، يعتبر قره عين أمه كعادة النساء في الأحياء الشعبية، فهي تمنحه مزيدًا من الاهتمام والحب والرعاية رغم وجود أربع بنات لا يدخرن وسعًا في مساعدتها في كل شؤونها.

عائشة تعيش في ضائقة مالية فقد ترك لها زوجها الراحل معاشًا بسيطا لا يكفي احتياجات الأسرة الأساسية، وترك لها أيضًا ديون يطاردها اصحابها ليل نهار، وهى لا تمتلك إلا آلة حياكة تساعدها في كسب عيشها.

تبدأ أحداث الفيلم بظهور عائشة وابنائها في برنامج تلفزيوني يتسلم فيه ابنها "نور" جائزه عباره عن جهاز تسجيل ضخم وقبل أن يستمتع الأبناء بالهدية تقوم الأم ببيع التسجيل لأحد جيرانها لتتمكن من شراء احتياجاتها المنزلية، ودفع جزء من ديونها ومع الحاح "حربى" محمد منير خطيب ابنتها الكبرى" حنان يوسف" تضطر عائشه لشراء ثلاجة بالتقسيط حتى يوافق "حربى" على إتمام الزيجة بعد خطبة استمرت عدة سنوات!

بل تقبل أيضًا وبعد تردد أن تسمح "لحربى" أن يشاركها هى وبناتها شقتهم الصغيرة التى تقع نوافذها على الشارع مباشرة بحيث يمكن لأى عابر ان يدخل الشقه من الشباك بدلاً من الباب وهو ماحدث في ليله دخلة ابنتها، حيث اضطر العروسان والمعازيم ان يدخلا إلى الشقة من خلال الشباك بعد وضع لوحا خشبيا يسمح بالمرور عليه نظرا لغرق ارض الحارة بمياه المجارى!

حالة من البؤس الشديد تتحملها عائشة بقدر كبير من الصبر والحكمة والتفاؤل وقد عودت أبنائها على ضرورة العمل وكسب العيش لمساعدتها في مصاريف البيت، ولا تسمح لأي منهم أن يحتفظ بمكاسبه لنفسه فالبيت له الأولوية في صرف المال والديون أحق بالسداد بدلا من ملاحقة الديانه، تسعى عائشة لتتعلم ابنتها سيمون ضرب الحقن لانها لم تفلح في المدارس، وتتكسب الفتاة من عملها وتتجنب مضايقات الزبائن بقدر الإمكان، ورغم إنها تمنح أمها معظم ماتكسبه إلا انها من حين لآخر تذهب لأحد المطاعم الفاخرة لتتاول وجبة شهية بعيدًا عن مشاركة بقية الأسرة، ولكن الأمور تسوء داخل منزل عائشة بعد تدخل "حربى " محمد منير زوج ابنتها في شؤونها بل إنه يتسبب في هرب عبله كامل، بعد أن حاول يفرض عليها الزواج بأحد اصدقائه، ولم يتوقف حربى عند ذلك بل تطور الأمر إلى إيذاء وضرب "نور" اصغر الأبناء واقربهم لقلب أمه مما دفع الطفل للهرب هو الأخر من البيت خوفا من بطش زوج أخته!

تفقد عائشة السيطرة على مقاليد الأمور في منزلها وحماية أبنائها من توحش" حربى" وجبروته وتكون النقطه الفاصله التي تقلب الموازين في منزل عائشة اكتشافها ان حربى يمارس علاقة آثمة مع ابنتها "سيمون" وهو ما يؤدى إلى صدمة لزوجة حربى التي لم تتخيل يوما أنه يمكن أن يخونها مع شقيقتها، ومع هذا الاكتشاف تحاول سيمون الإنتحار هرباً من الفضيحة بإشعال النار في ملابسها بينما يهرب حربى بعد أن يدرك أنه لم يعد له مكان في منزل عائشة والحاره كلها!

ومع ذلك فإن الأيام تمر بين حلوها ومرها واثناء الإستعداد لإستقبال عيد الأضحى تفاجأ عائشه بعوده ابنها "نور" وهو يحمل لها لفافه من اللحم إشتراها من عمله كسايس سيارات! ابتسامه عائشة وفرحتها بعودة نور يبدو انها انستها كل سنوات العذاب والمرار التي صادفتها!

ولم يعط الفيلم إجابات واضحة عن مصير بقية بنات عائشة وماذا حدث لهن لكن يمكن فهم أن الأمور أصبحت أفضل مما كانت عليه!

معظم الوجوه التي ظهرت في الفيلم كانت جديدة وغير معروفة للجمهور، فلم تكن عبلة كامل قد حققت أى شهرة وكذلك سيمون وحنان يوسف، ولذلك كان أمراً عادياً ألا يلتفت الناس في حى شبرا لهن أثناء سيرهن في الشوارع والحوارى أو يقفن لشرب العصير وفق أحداث الفيلم ولكن ماذا عن وجود فاتن حمامه؟ كيف استطاع المخرج ان يصورها وسط الزحام دون أن يتجمع الناس؟

قام طارق التلمساني مدير التصوير بالاختفاء مع الكاميرا في سيارة تتحرك مع حركة الممثلين دون أن تدع فرصة للجماهير أن تكتشف وجود فاتن حمامة التى كانت ترتدى ملابس سيدة شعبية وتخفي شعرها بطرحه سوداء وكان الوضع أكثر صعوبة اثناء تصويرها في المترو مع ابنتها عبلة كامل وخاصة وأن المشهد كان يصاحبه حوار مهم!

معظم مشاهد "يوم حلو ويوم مر" صورت في أماكنها الحقيقية وهو ما منح الفيلم وأحداثه قدرًا كبيراً من الواقعية وكأنك تعيش مع هذه العائله بكل ما تمر بها من أزمات وصدمات، وتكاد تشم رائحة الهواء العطن الذي يصل إليها من الحارة التي تغرقها مياه المجارى بين الحين والآخر، وكان الفيلم شهادة ميلاد لعبلة كامل وسيمون وقدم محمد منير في شخصية لم يتوقع احد ان يجيد تقديمها، فعادة يفضل المطربين أن يكون ظهورهم في السينما من خلال أدوار رومانسية مثالية ولكن كانت شخصية "حربى" مزيجاً من الخسة والانتهازية والشر المطلق.

اعتمدت موسيقى الفيلم على الآلات النحاسية إشارة لزوج عائشة الراحل الذي كان يعزف على إحدى آلات النفخ ضمن فريق الموسيقى العسكرية، وكانت ظهوره المتقطع في مخيلتها وسط فرقته الموسيقية التى يقودها كأنها تستدعي ذكرى طيبه تؤنسها وتطمئنها وسط همومها الكثيرة، وتؤكد لها أن هناك يوم حلو قادم بعد كل هذا المرار الذي تحملته بصبر وشجاعة.

البطل الشعبي بين ثورتين: تجليات أدهم الشرقاوي نموذجا

محمد سيد عبد الرحيم

مقدمة عن أهمية البطل للمجتمع:

هل تحتاج الإنسانية إلى بطل؟ هل يحتاج المصريين إلى بطل؟ هل تحتاج السينما إلى بطل؟ كلها أسئلة يجب أن نسألها في البداية حينما نتناول صورة البطل في السينما المصرية خاصة في الفترة بين ثورة 23 يوليو 1952 وثورة 25 يناير 2011. ففي يناير 2011، اكتشف المصريين أهمية وجود بطل يسيرون خلفه

ويهتفون باسمه ويرددوا أفكاره التي اقتنعوا بها مثلما حدث مع سعد زغلول خلال ثورة 1919 أو ما حدث مع جمال عبد الناصر بعد ثورة 1952 كأمثلة. ولكن – وللآسف – جاءت ثورة يناير 2011 بلا بطل يجمع ويحرك الجماهير العريضة التي نزلت إلى الميادين في كل أنحاء مصر من الإسكندرية إلى أسوان ومن مرسى مطروح إلى العريش. لم يجد المصريين هذا البطل الذي كانوا يتوقعون وجوده في مثل هذه الأحداث الهامة التي تغير تاريخ وطن ووعي شعب.

في هذه اللحظة بالتحديد، استوعب كل مصري فكرة غياب البطل أو بمعنى أصح تغييب البطل والذي جاء بالتأكيد بشكل مقصود من السلطة التي استطاعت عبر عقود طويلة أن تنحي كل من يمكن أن يكون بطلا للجماهير عبر القتل أو السجن أو تسخير كل الوسائل المتاحة لجعل صورته سيئة في عيون الناس. ولكن أهمية وجود بطل هو أمر فطري في عقول وقلوب الإنسان المصري خاصة والإنسان عامة. فالمصريين كمثال يبحثون دائما عن هذا البطل في كل شيء. فالمصري يحاول دائما أن يجد هذا البطل ويحتمي به ويسير وراءه ويتبنى أفكاره أملا في أن يجعل حياته أفضل بأي شكل من الأشكال. فمع تدني مستوى معيشة المصريين الذي لا يستطيع أن ينفيه أي شخص، يبحث المصري عن أي قشة تنقذه من الغرق في بحر العوز والحاجة مهما كان مصدر هذه القشة التي كثيرا ما تكون شيخ أو قسيس أو رجل سياسة أو حتى لاعب كرة مثل محمد صلاح والذي يعطيهم الأمل في الخروج من البلاد كلها والنجاح في بلاد الاوربيين الفرنجة.

وبما أن الفن يعتمد بشكل مباشر وغير مباشر على نظريات علم النفس المختلفة – حتى لو لم يدرك الفنان ذلك أثناء صنع عمله – فقد استخدمت السينما حاجة الإنسان إلى البطل لتجعل أغلب الأفلام تعتمد على رحلة بطل محدد يتقمصها المشاهد حينما يحضر الفيلم فيتعاطف مع البطل ويخاف عليه ويشعر بالسعادة والراحة حينما ينتصر هذا البطل على أعداءه.

فالسينما تؤثر في نفوسنا بالإيجاب وبالسلب بل أنها تبلور - أحيانا إذا كانت قوية بما فيه الكفاية – وعي شعوب بأكملها فتحفزها على اتخاذ طرق محددة من أجل تغيير وضعها إلى الأفضل عبر سرد قصص وحكايات تحمل الكثير من المواعظ التي تحتاجها الشعوب دائما.

فالسينما كأي فن حكي من أهدافها الأساسية هو التأثير في المتلقي عبر الموعظة الكامنة في الحدوتة من جهة وفي شخصية البطل من جهة أخرى.

تعريف البطل الشعبي:

ودعونا نبدأ بتعريف البطل نفسه حيث نجد أن البطل هو كائن استثنائي يختلف عن البشر عامة بصفاته أو بأعماله. وهو التعبير المثالي عن حلم الإنسان بالتفوق على القدرات المحدودة للجنس البشري. أما على مستوى الجماعة، فإن البطل يجسد منظومة من القيم تسعى جماعة ما لتثبيتها وتعزيزها، ولذلك حظى بمكانة كبيرة في الممارسات الاجتماعية والدينية في كل الحضارات. وقد أعطته طقوس الاحترام تفردا وجعلت منه قيمة مثلى ونموذجا يحتذى به. وفي الاستخدام الشائع رمزا للإنجاز المتفوق في أي مجال. والذي يحقق نتيجة رياضية أولى يقال عنه بطلا لهذا الرياضة، أما القائد المنتصر في المعركة فيقال عنه بطلها، ومن البطل تأتي البطولة التي يحقق فيها الأبطال فقط النتائج المذهلة المتفردة.

بينما البطل في الحياة العادية الواقعية هو رجل لديه شجاعة استثنائية ونبل أخلاق أو قوة من طراز مختلف وحين يحارب من أجل أي قضية فإنه يجعلها قضية ذات أبعاد حقيقية ويجعل الناس يؤمنون برأيه ويسيرون على نهجه وطريقته.

وفي الميثولوجيا الكلاسيكية يجري الاحتفال بالقوة الكبيرة والشجاعة والجرأة التي يمنحها الله للبطل فتولد معه لتكوين معان أخرى للحياة التي ينشأ فيها، وكذلك في الأساطير اليونانية نجد أن الكاهنة أفروديت هي البطلة فقد قتلت نفسها بعد أن غرق صديقها ليندر وهو يحاول السباحة لرؤيتها. ففي الميثولوجيا والأساطير هناك اعتقاد أن البطل الذي يمنح هذه القوة هو إله أيضا أو من نسل الآلهة التي تستحق التبجيل مثل هرقل وأخيل وهي شخصيات لعبت دورا هاما في الأديان اليونانية القديمة.

هناك أيضا أسماء مختلفة للبطل فهو المدافع والوصي والحامي والزعيم والمقاتل وتأتي هذه المسميات وفقا للمجتمعات المختلفة ووفقا لدور كل بطل من الأبطال فبعض المجتمعات تحتاج إلى من يدافع عنها بينما الأخرى تحتاج إلى بطل تسير وراءه إذا كانت مستقرة فلا تحتاج إلى مقاتل ليحررها من احتلال أو استعباد.

بينما تعريف البطل الشعبي وفقا للدكتور والباحث في التراث الشعبي محمد الجوادي أنه نمط شائع من الشخصية في دراسة الفولكلور يظهر في السير والحكايات والمواويل القصصية.

ويعد البطل الشعبي مسؤولا عن تأسيس بعض السمات المميزة للجماعة وطريقتها في الحياة، حيث يمر بمراحل معينة في حياته، كما يسعى لتحقيق بعض الأماني والتطلعات التي يتطلع إليها الشعب. ويمكن للبطل الشعبي أن يؤدي على نحو ما وظيفة الوسيط بين ماضي الشعب الأسطوري والتاريخي من ناحية والعالم الواقعي الذي يعيشه من ناحية أخرى.

وللبطل الشعبي العربي عموما سماته الخاصة التي أبرزتها السير الشعبية العربية ومنها الشجاعة الفائقة، والجمع بين الفروسية والبراعة في قول الشعر، فضلا عن نزعاته القومية للذود عن الدين والوطن والعرض في مواجهة المعتدين، حيث نجد ذلك في بطولة عنترة، وأبي زيد الهلالي، وسيف بن ذي يزن، وذات الهمة وغيرها من السير. موسوعة التراث الشعبي العربي، محمد الجوادي، م4، ص123

البطل الشعبي بعد ثورة 23 يوليو 1952:

ومنذ أن ظهرت السينما وبدأت تعرض أفلاما روائية ونحن نشاهد أبطالا على شاشتها حيث يحاول صناع هذه الأفلام جذب المشاهدين إلى دور العرض لدفع التذاكر عبر تقديم شخصيات يحبها المشاهد والإنسان بشكل عام منذ القدم. وهذه الشخصيات تتسم بصفات بطولية.

وتأتي هذه الشخصيات من عدة مصادر منها ما هو خيال محض كتب خصيصا للسينما ومنها ما هو مأخوذ عن الأدب أو السير الشعبية والشفهية التي تذخر بمثل هذه الشخصيات البطولية التي يعشق الإنسان في أي مكان وأي زمان سماع قصصها وأحداث حياتها الممتلئة بالمغامرات والبطولات خاصة أن الإنسان في كل مكان وفي كل زمان يحتاج إلى فكرة البطل وإلى البطل نفسه متجسدا في كل الأحوال. ففكرة وجود البطل في حد ذاته حتى لو لم يحدث أي تلاقي بين الفرد والبطل في أي وقت تعطي الفرد إحساسا بالأمان.

فحينما يعرف الفرد أن هناك بطلا في المجتمع الذي يعيش فيه، يشعر دائما أنه كفرد وكمجتمع في أمان حيث يستطيع البطل أن يحضر ويكون له دور إيجابي في أي وقت يحتاجه فيه الفرد أو المجتمع في أي أزمة تواجههما.

ومن أهم الأفلام التي نعتبرها تأسيس لسمة وطابع وشكل البطل الشعبي في السينما المصرية بعد ثورة يوليو 1952 هو فيلم "أدهم الشرقاوي" 1964 الذي كان أول بطولة للنجم عبد الله غيث في دور أدهم الشرقاوي ومن بطولة أيضا لبني عبد العزيز في دور سلمى وصلاح منصور في دور الشيخ شلبي وتوفيق الدقن في دور مغاوري وعبد الوارث عسر في دور عاشور أفندي ومحمد رضا في دور العمدة عبد السميع وشويكار وسميحة أيوب ومن قصة زكريا الحجاوي وسيناريو وحوار الكاتب الكبير سعد الدين وهبة والموال من تأليف مرسي جميل عزيز وألحان محمد الموجي وغناء العندليب الأسمر عبد الحليم حافظ وإنتاج رمسيس نجيب وإخراج حسام الدين مصطفى.

والفيلم مأخوذ عن تمثيلية إذاعية بنفس الاسم من تأليف واحد من أهم كتاب الإذاعة وأهم كاتب حول المواويل الشعبية إلى دراما إذاعية وأغاني وهو محمود إسماعيل جاد وإخراج يوسف الحطاب بينما غنى الموال محمد رشدي.

وبسبب النجاح الباهر للتمثيلية الإذاعية تم تحويل القصة إلى فيلم سينمائي حيث سعى عبد الحليم حافظ لغناء موال أدهم الشرقاوي حتى يستطيع أن ينافس محمد رشدي الذي تحول بين ليلة وضحاها إلى نجم كبير يسمعه المصريين جميعا في مكان حيث تحولت السهرة الإذاعية إلى حدث كبير تردده الإذاعة كثيرا بسبب حب وطلب الناس لهذه التمثيلية التي لاقت ترحيبا ونجاحا كبيرا بين الناس في هذه الفترة حيث كانت الإذاعة هي أهم وسيط وأكثر وسيط يتابعه الناس قبل انتشار التلفزيون بين المصريين.

كانت الغيرة سببا رئيسيا في صنع فيلم أدهم الشرقاوي حينما غار عبد الحليم حافظ من محمد رشدي فأراد أن يغني الموال بصوته حتى يتغلب على نجاح محمد رشدي. ولكن أحيانا ما تكون للمشاعر السلبية مثل الغيرة نتائج إيجابية حيث أنتج رمسيس نجيب الفيلم مستعينا بوجه جديد وهو عبد الله غيث حيث الشكل الجسماني أقرب ما يكون إلى ما تخيله من سمعوا التمثيلية الإذاعية عن أدهم الشرقاوي وبالتأكيد اختيار لبنى عبد العزيز كبطلة أمام عبد الله غيث في دور سلمى الذي لم يكن له مثل هذا الحجم الكبير كدور في التمثيلية الإذاعية ولكن إنتاج الفيلم من قبل رمسيس نجيب كان كفيلا بأن تكون البطلة هي لبنى عبد العزيز وأن يكون دورها أكبر كثيرا من دورها في التمثيلية الإذاعية وحتى في الموال الشعبي وحتى في القصة الحقيقية.

وعن أسطورة وموال أدهم الشرقاوي يقول الدكتور والباحث في التراث الشعبي محمد الجوهري أن أدهم الشرقاوي هو بطل أشهر المواويل القصصية المصرية في العصر الحديث. انشغل الناس به كثيرا في مصر من خلال مواله. ولا نعرف على وجه الدقة حقيقته، فقد صور في الصحف في أوائل القرن العشرين على أنه شقي من أشقياء في محافظة البحيرة دوخ البوليس شهورا طويلة. أديرت حوله الأخبار بسبب خلاف بينه وبين عمه الباشا على ميراث أو نحو ذلك. وتحول أدهم إلى بطل شعبي يناهض الشرطة الغاشمة ويقتل منها العشرات، فارتسمت له صورة باهرة في أنظار العامة وخيالهم.

أما مواله فيحكي قصته في روايات عديدة على ألسنه المغنيين، ويغلب عليها الشكل الدرامي. يصور الموال رحلة أدهم في البحث عن قاتل عمه وقدراته الجبارة في التنكيل به، وكيف يصطدم برجال البوليس ويواجههم متنكرا من دون أن يتمكنوا من اكتشافه، ولا يسقط البطل في النهاية إلا عن طريق خيانة صديقه بدران.

والسمة الغالبة على الموال أن بطله يقرر أن يقيم العدالة بنفسه بطريقة تشبه قصص الشطار والعيارين، وذريعته في ذلك أن العدل بطئ، وأن البوليس المصري مكبل في خدمة الاحتلال البريطاني، ولهذا نال الموال والبطل شعبيتهما." موسوعة التراث الشعبي العربي، د. محمد الجوهري، ج4، ص53

وتكرر اقتباس موال أدهم الشرقاوي كثيرا بعد ذلك حيث نجد مسلسل تليفزيوني بنفس العنوان والذي عرض عام 2008 أي قبل ثورة يناير بثلاث سنوات فقط والمسلسل من بطولة محمد رجب وإخراج باسل الخطيب ومسرحية عرضت بنفس الاسم وبنفس العام من بطولة حمدي أحمد ولوسى ومن اخراج مصطفى عبد الخالق بل ونجد شخصية أدهم الشرقاوي تظهر بنفسها في الكثير من الأعمال منها مثلا فيلم "الأصليين" 2017 من تأليف أحمد مراد وإخراج مروان حامد.

ويأتي اهتمام الفنون المختلفة بموال أدهم الشرقاوي لأنه يستطيع أن يواجه الظالم ويأخذ بحق الضعيف وفي نفس الوقت يمكن تحويله دراميا وفنيا في شكل جذاب عبر المعارك والمطاردات حيث يمجد موال أدهم الشرقاوي مثلما يقول الباحث في الأدب الشعبي عبد الحميد حواس الخارج عن القانون، ذلك لأنه أخذ حقه بذراع، طالما أن الحاكم متحيز وموالس. وهو بالفعل ما نحتاجه دائما في المجتمع المصري وفي كل المجتمعات. فيمكننا أن نقول أن الظلم سيظل موجودا طالما وجد الإنسان. وطالما وجد الظلم سيحتاج المجتمع إلى البطل من أجل أن يرفع هذا الظلم ويدافع عن أفراد المجتمع ضد الفاسدين والمستبدين والمحتلين وغيرهم من أصناف القمع. عبد الحميد حواس، الإنسان المصري على الشاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب

وينتمي موال أدهم الشرقاوي إلى ما يعرف بالموال القصصي والموال القصصي حسبما يعرفه الدكتور محمد الجوهري يقابل مصطلح Ballad الأجنبي، فهو أغنية شعبية (موال) تحكي قصة، وعادة ما تعرف أنها قصة مروية في قالب شعري. والموال القصصي يتكون من مواويل سباعية متوالية في الغالب. يطلق عليه بعض الدارسين أغنية قصصية، بينما يسميه آخرون قصة غنائية. ينمو الحدث الرئيسي فيه من خلال تعاقب الأحداث والمشاهد حيث تقود إلى الذروة في طابع درامي.

ويرى أستاذ الأدب الشعبي بجامعة القاهرة أحمد مرسي أنه يكاد ينطبق على الموال القصصي المصري عدد من قوانين القص الشعبي التي اكتشفها العالم أكسل أولريك، ومنها أن عدد الشخصيات محدود للغاية. ولا يظهر في المشهد الواحد أكثر من شخصين عادة. كما أن عدد المشاهد القصصية محدود مع بساطة البناء الفني. ومن حيث البداية فهي هادئة فلا تبدأ بحدث فجائي، ومثلها النهاية التي تتم بشكل فجائي أيضا. ويبدو في أكثر المواويل قانون التناقض بوضوح حيث توضع القوة في مقابل الشعف والغنى في مقابل الفقر وهكذا.

والموال القصصي أسلوب خاص في الرواية الحية إذ يعمد المغنون الشعبيون إلى التركيز على مشاعر الجمهور وإثارة خيال المستمعين فكثيرا ما يقحمون أنفسهم باستخدام ضمير المتكلم لكي يوحوا بصدق الأحداث، فضلا عن استخدامهم للموسيقى المصاحبة كوسيلة للتأثير. موسوعة اتراث الشعبي العربي، د. محمد الجوهري، ج4، ص472

ويتجلى كل هذا في الموال الذي كتبه محمود إسماعيل جاد ولحنه وغناه محمد رشدي في التمثيلية الإذاعية والذي يبدأ بمقدمة كثيرا ما يحتاجها الرواة الذين كانت تزخر بهم المقاهي حيث يمسكون آلة الربابة بينما يغنون المواويل التي يعشها العامة، فيقول:

منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه

ثم يبدأ في سرد قصة أدهم الشرقاوي متغنيا بخصاله التي ظهرت عليه منذ الصغر، فيقول:

شبه المؤيد إذا حفظ العلوم وتلوه

الحادثة اللى جرت على سبع شرقاوى

الاسم أدهم لكن النقب شرقاوى

مواله أهل البلد جيل بعد جيل غنوه

ثم يبدأ في سرد البطل الضد الظالم الذي يواجهه أدهم الشرقاوي وكيف أنه يستعبد الناس باسم الحاكم والمستبد والمحتل، فيقول:

كان ف البلد باش أغا

حاكم لكن غدار

مسخراه فى البلد

اللى يخالفه يا ويله كان عذابه شديد

حاكم بأمره ومستعبد كبار وصغار

ثم يعود مرة أخرى إلى أدهم الشرقاوي وخصاله، فيقول:

أدهم دخل مدرسة سنه كان ١٢

وتنه في المدرسة لما بلغ ١٨

وهو في السن ده جاله خبر عمه

على إنه مات والتلامذة جوله واتلمو

قالوله يا أدهم بتبكى والبكا ده ليه

يتحول الراوي هنا من الراوي العليم إلى الراوي البطل ليتحدث أدهم الشرقاوي بنفسه. وهذا ما يجعل المستمع يشعر بأن أدهم الشرقاوي يقسم أمامه أنه موجود وسيظل موجودا من أجل القضاء على الظلم بداخل التمثيلية الإذاعية وفي الواقع حيث يعيش المتلقى في أي مكان وأي زمان في ظل ظالم ما وفي ظل منظومة ظالمة تحتاج إلى شخص مثل أدهم الشرقاوي يتعهد بأن يعيش فقط من أجل القضاء على هذا الظلم، فنجد أدهم الشرقاوي يقول في الموال:

قال تحرم الراحة طول ما الخونة دول عايشين

ويحرم النوم علينا وهما موجودين

أنا أدهم اللى ها يخدم أهله وبلاده

أنا أدهم الحر أهلى كلهم حرين

راح ف البلد قالهم يا ناس دلونى

اللى قتل عمى فين لطريقه ورونى

لما قالوله يا أدهم ليه قتلته ليه

قال انتو لما انقتل عمى عملتم إيه

وكعادة أي بطل والتي أكدها الكاتب والباحث جوزيف كامبل في كتابه الهام "البطل بألف وجه" يجب أن يمر البطل بتجربة تشبه سجن سيدنا يوسف وهو ما نجده متمثلا في الموال حينما يسجن أدهم الشرقاوي حيث يعرف أدهم الشرقاوي نفسه أكثر فيخرج بعد ذلك ليحارب لا الظلم الذي وقع عليه فقط والذي كان يحاربه قبل دخوله إلى السجن ولكن الظلم الذي يقع على الجميع أي ظلم المستبدين والحكام والمحتلين، فيقول الموال في هذا السياق:

حكموا عليه ينسجن وحده فى زنزانة

قام انتنى وانفرد ما همه زنزانة

وقع حطانها وهرب والبحث جارى عليه

وتنه رايح على ته البارود هزه

استقبلوه بالكرم حتى الطابور هزه

كراكون شرف معتبر مخصوص عشان الأدهم

الكل حياه ولا حدش هنا هزه

لبس ملابس خواجه وراح يقابلهم

عربى فرنساوى بكل لسان كلمهم

ولا حد منهم عرف إن اللى قابلهم

هو اللى مقصود عليه العين وهو أدهم

أدهم يا ناس كان جميل سبحان مين صور

لبس قميص سندسى منقوش ومقور

في إيده شمعة ونور للأعادى الليل

قالوله يا بنتى دلينا أدهم فين

قالت ده أدهم جمع له من الرجال ألفين

وأنا بدى أشوفه ولو نقصت عيونى عين

قالوا ده مايوقعوش غير عز أصحابه

ودوروا وفتشوا على أعز أحبابه

راح المغارة للأدهم والمغارة أمان

قاله تعالى يا مرحب بالعزيز بدران

وراح له تانى وتانى الوقت لسه نهار

وقابله الأدهم وقاله هلت الأنوار

ولا كانشى يعرف صديقه إنه هايخونه

ولكل آخر نهاية الزمن دوار

وفي الموال أيضا نجد الإحالة إلى سيدنا عيسى وخيانة يهوذا له وذلك في شخصية بدران الذي يخون أدهم لشرقاوي وفكرة العشاء الأخير خاصة في الثقافة المسيحية حيث نجد أن الخيانة دائما ما تأتي للبطل من أقرب الناس إليه فهو الشخص الذي يتوقع البطل أن تأتي الخيانة منه ولذلك يعطيه الأمان دائما وهو نفس السبب الذي يجعل العدو يستخدم هذا الشخص من أجل الوصول إلى البطل والنيل منه والتخلص منه، فيقول الموال في هذا السياق:

قاله صباح الخير أنا جيت يا باشا

أنا جبت لك الفطور ونسيت أجيب لك العشا

قاله يا خوفى يا صاحبى لا يكون لى ده آخر عشا

وفى لحظة داس ع الزناد طلع العيار صايب

لا كل فطوره ولا استنى ميعاد عشا

ومنين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه

وتتجلى أيضا سمات البطل الشعبي في الموال الذي غناه عبد الحليم حافظ في فيلم "أدهم الشرقاوي" الذي نتخذه كمدخل وأساس للدراسة والذي يبدأ بنفس طريقة موال التمثيلية الإذاعية فيقول:

منين اجيب ناس منين اجيب ناس
لمعناة الكلام يتلوه
كلام قالوه ناس وياما بكرة ناس يقولوه

القول على سبع لكن سبع شرقاوي

الاسم لأدهم و لكن نأبه شرقاوي
حكايته يا دي العجب فيها العقول بتوه

ومنين اجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه
كان أول المدرسه كان أشطر الشطار
ولكن في الفيلم يتم تأصيل فكرة البطل الشعبي أكثر عبر رسم شخصيته منذ البداية بتفصيل أكبر وتأكيد أنه بطل ضد الفساد والاستعمار أي ضد العدو الخارجي والعدو الداخلي الذي لا يصح أبدا تناسيه أو نسيانه خلال المعركة ضد العدو الخارجي لأن الطعنة دائما تأتي من العدو الداخلي الذي لا نعطيه الأهمية والاهتمام الكافي. فيقول موال الفيلم في هذا السياق:

ولما قامت مظاهرة ضد الاستعمار

لقيوا قائدها أوام من المدرسة

طردوه طردوه طردوه
ويتم وضع شخصية أدهم الشرقاوي في الفيلم في سياق تاريخي معروف لكل المشاهدين وهو سياق حادثة دنشواي الشهيرة التي مات فيها عدة فلاحين بينما تم محاكمة مجموعة أخرى ظلما وإعدامهم شنقا. فيكمل الموال في هذا السياق:

رجع البلد يا ولد على اللي رأه بعنيه

ظلم ومظالم وأشباح دنشواي حوليه
والباشا والبيه يا عيني يا عيني

كل شيء نهبوه نهبوه

ومنين اجيب ناس لمعناه الكلام يتلوه
اه اه اه يا ألف اه يا جدع لما الزمن بيخيب
والسبع يصبح أسير الكلب ولا الديب

الصبر طيب
أنا رايح وبكرة جاي

والظالم المفتري بكرة ميعاده قريب

الصبر طيب

ويتم تطعيم فكرة البطل بمعناه الإنساني العالمي بالحكم والأفكار الشعبية المصرية المعتادة كالصبر الذي يعيش عليه كل المصريين منذ الفراعنة. ففكرة الصبر على الظلم وعلى ضيق العيش تتجلى في كل القصص المصرية منذ الأزل. ولذلك اخترع المصري القديم فكرة العالم الآخر. فهذا العالم الذي يعيش فيه هو عالم ظالم لا يستطيع فيه الإنسان أن يعيش حياة كريمة ومثالية ولذا اخترع المصري القديم فكرة العالم الآخر أملا منه في أن يعيش حياة أفضل في العالم الآخر بديلا عن هذه الحياة التي عليه أن يصبر عليها وعلى كل المشكلات التي تواجهه فيها من أجل أن يتخطاها ويحظى بالحياة الأبدية. ويقول الموال في هذا السياق:
واتشكلت محكمه لأدهم في يوم مشهور

يا خوفي يا محكمه عدلك مزانه يجور
إن كان ده عمه اللي من دمه بيشهد زور
وزي يوم دنشواي بعدن يتوه دينه
تبقى أنتي يا محكمه ويبقى القضى معذور والحكم ظالم
يا شمس شوفي الجدع ألا يكون تعبان

تعبان قالت عليك يا جدع أجمد من الصوان
همك في دمك ما همك سجن أو سجان

رفعت صوتك وناديت احنا ناس يا ناس

لا احنا عبيد نتملك ولا تراب ينداس

يحميك ياولدي
لأدهم نفى التهمة عن صاحبه

وقال بحماس صاحبي برئ واعترف أني قتلت يا ناس
احتارت المحكمه في اتنين قلبهم جرئ
وشوية مأمور خواجه أحمر وبعيون زرق
شهد وقال اللي قاتل هو ده لأدهم

أصله إنجليزي وقلبه منه محروق حرق

والحكم ظالم
الأولة الثورة قامت في البلد طوفان

هزت وهدت حيطان السلطة والسلطان
والتانية لأدهم زعق قال عيب عليك يا زمان

أنا ابقى لأدهم وإيه في السجن يغلبني
والتالتة لأدهم هرب ومعاه ولاد شجعان

يحميك ياولدي
وفي سياق تاريخ صنع الفيلم، نجد التأكيد على فكرة العرب والعروبة التي كان ينادي بها الرئيس الراحل جمال عبد الناصر. بالتأكيد المقصود في الموال هنا هم البدو ولكن يحاول الموال اللعب بالكلمات ليوهم المشاهد والمستمع أن المقصود العرب بالمعنى الأثني أي الجماعة العرقية التي تربطها لغة واحدة وهي اللغة العربية والتي تعيش في غرب قارة أسيا وشمال قارة أفريقيا. وفي هذا السياق يقول الموال:

أول طريق الهرب شربوا العطش والصهد

وفي عز عز التعب لقيوا عرب عن بعد

وقربوا قربوا يا عطشانين اشربوا

ده انتوا عرب واحنا عرب
وعرفوا لأدهم عرفوا لأدهم وكانوا وبقصته سامعين

سامعين وكسروا قيوده وادوله هدوم تانيين
في الأمان يا عرب لأدهم فرد عوده

واللي يشوفه ما يعرف هو يبقى مين

ومشيت مشيت مشيت يا ولدي
لبس حكمدار وكان لايق في لبسه تمام

وراح على مركز ايتاي البارود يا سلام

ظابط عساكر غفر الكل قاله تمام

وخد سلاحهم جميعه وقالهم بكرة هيجلكو غيره

وقشر على الورق بعلام

جرئ جرئ جرئ يا ولدي
رجع على الفلاحين فرق سلاح ورصاص

وقالهم من النهارده الظلم ولى خلاص

احنا بايدنا هناخد حقنا كله

احنا بايدنا هناخد حقنا كله

والرك على الجدعنه

الرك على الجدعنه
ونيه الاخلاص

يحميك يحميك ياولدي
وأول الجد لأدهم والرفاقه كتير

نزلوا بإديهم على السكة الحديد تكسير
وبسرعة البرق جاي قطر إنجليزي يجري
وينقلب باللي فيه لم يلقوا حد مدير
وتعيش تعيش يا أدهم
وراح وابور الحليب يسأل على الخوجات

لابس خواجه ويتكلم سبع لغوات
أول ما شافه الخواجة قام يرحب به

وهب شد المسدس قاله طلع هات

يا للي نهبت الغلابة وخدت ارزقهم

هاخد فلوسك وبالتالي هفرقهم

يا للي نهبت الغلابه وخدت ارزقهم

هاخد فلوسك وبالتالي هفرقهم
وبقوة الحق رديت يا أدهم الأمانات
يحميك يحميك ياولدي

يا أدهم وصابك رصاص الغدر جوا القلب
يا أدهم وصابك رصاص الغدر جوا القلب
وقعت يا أدهم ولو كان الرصاص له قلب

مكنش صابك مكنش صابك وكان اترد على الأندال
يا خسارة يا خساره يا خساره يا أدهم
يا خسارة يا خساره يا خساره يا أدهم

يا خسارة يا خساره يا خساره يا أدهم
الصبر طيب يا عين الشر ما تحميش
الصبر طيب يا راية الظلم ما تعليش
لأدهم بطل والبطل جوا القلوب بيعيش
بينما هنا يشير الفيلم بشكل غير مباشر إلى ثورة 1952 التي اندلعت بعد مقتل أدهم الشرقاوي بسنوات عدة ولكنها تأتي في نفس سياق مقاومة الاحتلال والاستبداد الذي كان ينهش في مصر والمصريين لعقود طويلة. فيقول الموال:

من بعد الأدهم هتطرح أرضنا ثوار

ثوار يردوا المظالم كلها في النار
من بعد الأدهم هتطرح أرضنا بساتين

نوارها يكتر ويبعتر على الملايين
أدي حكاية البطل اللي بقت موال

واسمه أصبح مثل من أشهر الأمثال
القول على سبع

لكن سبع شرقاوي

الاسم لأدهم ولكن نأبه شرقاوي

الفيلم والتمثيلية الإذاعية، كلاهما مأخوذان عن أحداث حقيقية شهدتها مصر أثناء الاحتلال البريطاني ولكن وكأي قصة شعبية تتناولها وتتناقلها ألسن الناس، تغيرت وتحورت أحداث القصة كثيرا حتى أننا لا نعرف اليوم وبالتحديد ما حدث بالفعل مع وفاة كل من عاصروا الحكاية. خاصة أنهم هم أنفسهم اختلفوا كثيرا حول شخصية بدران كمثال حينما كانوا أحياء وقت صدور التمثيلية وبعدها الفيلم حيث أكد بعضهم أن بدران قد خان أدهم الشرقاوي رغم أنه كان أعز أصدقاءه بينما أكد آخرون أن بدران أبدا لم يكن خائنا لأدهم الشرقاوي. ولكن تحكم السينما أو الإذاعة أو أي وسيط حكي الدراما لا التاريخ حيث يقرر صناع التمثيلية أو الفيلم ما يأخذونه من التاريخ وما يتركونه أو ما يضيفونه حتى تكتمل الرؤية الدرامية التي يحاولون تقديمها. فجاء اختيار خيانة بدران لأدهم الشرقاوي تأكيدا على فكرة أن البطل القومي الشعبي الذي نحتاجه جميعا والذي يحارب من أجلنا ومن أجل دفع الظلم والاحتلال والاستبداد عنا يجابه عدوا خارجيا متمثلا في الاحتلال البريطاني وعدوا داخليا متمثلا في أعز أصدقائه وهو بدران. ولأن الطعنة الأكثر نفاذا هي التي تأتي من أقرب الناس حيث لا يتوقعها أحد، جاءت خيانة بدران كطعنة نافذة أودت بحياة أدهم الشرقاوي ولكنها وبالتأكيد لن تستطيع أن تمحي الرمز والفكرة التي يمثلها أدهم الشرقاوي وهي فكرة البطل الذي يحارب الاستبداد والظلم وهو ما نجده في إشارة الموال بشكل غير مباشر إلى ثورة يوليو عبر إلقاء التحية إلى الثوار الذي سيأتون بعد أدهم الشرقاوي.

تجليات أخرى لأدهم الشرقاوي في السينما المصرية:

وبعيدا عن الرؤية التقليدية لبطل ما بعد ثورة 1952 والذي يتمثل في ضابط الجيش الذي ينتمي إلى الضباط الأحرار مثلما ظهر في فيلم "رد قلبي" 1957 بطولة شكري سرحان ومريم فخر الدين وصلاح ذو الفقار وأحمد مظهر وتأليف يوسف السباعي وإخراج عز الدين ذو الفقار أو المشروع الذي بدأه الضابط السابق الذي هجر الجيش من أجل السينما وهو عز الدين ذو الفقار ولكن لم يكمله وهو فيلم "الناصر صلاح الدين" 1963 بطولة ضابط سابق آخر أحمد مظهر وصلاح ذو الفقار ونادية لطفي وحمدي غيث وعمر الحريري وليلى فوزي وليلى طاهر ومحمود المليجي وتأليف أيضا ضابط سابق آخر وهو يوسف السباعي وعبد الرحمن الشرقاوي ونجيب محفوظ وإخراج يوسف شاهين. بعيدا عن هذا النمط المعتاد الذي لم يصل كثيرا إلى العامة بسبب أن أبطال هذه الأفلام منفصلين بشكل كبير عنهم حيث أنهم يرمزون أكثر إلى السلطة الحالية أي سلطة ما بعد ثورة 1952 بعكس الأفلام التي استلهمت البطل الشعبي كأدهم الشرقاوي الذي ينتمي أكثر إلى جموع الناس من فلاحين وعمال وصنايعية وموظفين.

ولذا حينما نشاهد فيلما يتناول نفس حقبة الاحتلال البريطاني المصري والذي يعالج أيضا استبداد الأسرة الحاكمة والمنتفعين منهم بالإضافة إلى الشرطة التي تعتبر اليد التي تبطش بها السلطة حيث تقتل وتعذب الفلاحين في فيلم "الأرض" 1970 من بطولة محمود المليجي وعزت العلايلي ويحيى شاهين وتأليف عبد الرحمن الشرقاوي وحسن فؤاد وإخراج يوسف شاهين. تتجلى في هذا الفيلم الرؤية المغايرة لرؤية البطل الذي ينتمي إلى المؤسسة العسكرية فيكون البطل هنا هو فلاح معدم يقف في وجه الظلم والاستبداد بلا أي سلاح أو تنظيم مسلح كالضباط الأحرار ولكنه يقف أمام الاحتلال والتعسف بقلب شجاع وضمير يقظ فقط. بالتأكيد رؤية المثقف الكبير حسن فؤاد هي التي استوعبت أن الفلاحين المعدمين مثل محمد أبو سويلم وعبد الهادي هم الأحق بأن يكونوا أبطالا في أفلامنا المصرية لأنهم خير معبر عن الشعب المصري وخير نموذج ومثال عن البطل الشعبي. ولكن جاءت رؤية المخرج الكبير الراحل يوسف شاهين في التأثر الكبير والواضح بفيلم "أدهم الشرقاوي" في الكثير من المشاهد من ناحية الأحداث كالصراع بين الفلاحين والبك صاحب القصر وحركة المجاميع كمشهد هجوم الهجانة على القرية في كلا الفيلمين وتكوين الكادر في الكثير من المشاهد ورسم الشخصيات كشخصية عبد الهادي التي تطابق في التكوين الجسماني والشكلي والملابس شخصية أدهم الشرقاوي في فيلم حسام الدين مصطفى. كل هذه الأمور تؤكد مدى تأثر يوسف شاهين بفيلم أدهم الشرقاوي الذي كان وقت صدوره حدثا كبيرا شهده الكثير ممن كانوا يعيشون وقتها. وبعيدا عن أن المخرج حسام الدين مصطفى قد جعلنا نشاهد فلاحين وريف لا ينتمون كثيرا إلى الفلاحين والريف المصري وفي هذا السياق يقول الناقد هاشم النحاس: "رغم تعديلات فيلم (أدهم الشرقاوي) المشروعة التي حول بها الخارج عن القانون (الذي يمجده النص الشعبي لشجاعته في الحصول على حقه بالقوة من الحاكم المولس) إلى زعيم وطني مناضل ضد المستعمر الانجليزي وعملائه المحليين من الإقطاعيين ورجال الإدارة، إلا أنه يتحرك على أرض ريف غريب. ولا يظهر هذا في معالم المكان فحسب، بل يظهر أيضا في الملابس وتجمعات الناس والعلاقات بينهم." هاشم النحاس، الهوية القومية في السينما العربية ص34. وأيضا في قوله: "الفيلم يبدو متأثرا بالمدرسة الأمريكية في الحركة... وليس العيب في التأثير ولكنه في عدم هضم هذه العناصر الوافدة مما يكشف عن غرابتها ويفقد الفيلم هويته." هاشم النحاس، الهوية القومية في السينما العربية ص34. إلا أن هذه العيوب لم تمنع أبدا من تأثر الكثير من صناع السينما بحسام الدين

مصطفى وفيلمه المؤسس لشكل البطل الشعبي فيما بعد ثورة 1952. فهذا لم يمنع المخرج يوسف شاهين من التأثر به ولكنه على العكس منه كان أقرب إلى الفلاح والريف المصري كثيرا في فيلمه "الأرض".

يوسف شاهين ليس المخرج الوحيد الذي تأثر بفيلم حسام الدين مصطفى بل أن قصة هذا البطل الشعبي كانت ملهمة للكثير من صناع السينما حتى يومنا هذا وحتى بعد ثورة أخرى وهي ثورة 2011 والتي جاءت كثورة على النظام الحاكم المستبد وهو نظام يوليو 1952 الذي جاء هو نفسه كرد فعل لنظام حاكم ملكي مستبد وهم ورثة أو آل محمد علي. وكأن السينما التي استلهمت البطل الشعبي من بعد 1952 قد استوعبت تماما أن البطل لا يمكن أبدا أن يأتي من النظام نفسه أي من الجيش كمثال ولكن يجب أن يأتي من العامة.

وفي فيلم شفيقة ومتولي بطولة سعاد حسني وأحمد زكي وتأليف صلاح جاهين وإخراج علي بدرخان، تطالعنا أيضا سيرة بطل شعبي آخر أقرب كثيرا إلى أدهم الشرقاوي وهي سيرة متولي. هذا الأخ الذي يريد أن يثأر لشرف أخته شفيقة من الظالمين في المجتمع المصري في وقت استبداد واستعباد الأسرة الحاكمة والوارثة من الوالي محمد علي والتي كان على رأسها في هذا الوقت وعلى رأس مصر الخديوي إسماعيل أثناء بناء قناة السويس. هذا الخديوي الذي أشار له فيلم "أدهم الشرقاوي" نفسه وإلى حفر قناة السويس خلال حوار البطل مع رفقائه في السجن الذي يمتلئ بالمظاليم أكثر من امتلائه بالمجرمين حينما قال: "دليسيبس ضحك على الخديوي فأكله طبقين مكرونة ولهف منه قناة السويس." في إشارة بالتأكيد إلى كيف يستغل الاحتلال وأعوانه السلطة الحاكمة لمصر والتي بدورها تستغل الشعب في دائرة من النهب لا يهتم فيها أي طرف فيها بالطرف الآخر المنهوب. فالسلطة الحاكمة هنا لا تختلف كثيرا عن الاحتلال بل أنها تتعلم منها وتحاول أن تقلدها دائما وهي ما أشار إليه عالم الاجتماع الكبير ابن خلدون في مقدمته وأيضا أشار إليها الفيلسوف الجزائري فرانز فانون في كتابه الهام "معذبو الأرض" والذي يناقش طبيعة المستعمر والمستعمر أو الجاني والمجني عليه وكيف يكتسب المجني عليه الكثير من صفات الجاني حتى يطور من أدائه ليستطيع أن يعيش ويتعايش مع المجتمع الجديد المستعمر.

ومن السمات الأساسية والثيمات المصاحبة لشخصية أدهم الشرقاوي والشخصيات المستوحاة منه في السينما المصرية هي ثيمة الانتقام. فالانتقام أو الثأر في الثقافة المصرية هو شيء إيجابي لا سلبي بمعنى أن المصري يعتبر أنه من الشرف والرجولة أن ينتقم ويثأر ممن ظلموه أو تعدوا عليه وعلى آله أو قومه. وهذه السمة بالتأكيد مستوحاة في السينما المصرية ليس فقط من السينما العالمية وخاصة الكونت دي مونت كريستو التي كثيرا ما تم استلهامها في السينما العالمية ولكنها أيضا سمة مترسخة لدى الإنسان العربي عامة والمصري خاصة.

فالرجل العربي دائما ما يثأر لشرفه وشرف قومه ممن تعدوا عليه. والإنسان المصري أيضا يتبنى فكرة الثأر ولنا في قصة حورس الفرعونية دليلا على ذلك. ففي قصة إيزيس وأوزوريس، نجد أن ابنهما حورس يثأر من قاتل أبيه وهو إله الشر ست حيث يحاربه لسنوات عدة حتى يستطيع أخيرا أن يتغلب عليه ليثأر لروح أبيه المقتول والمغدور.

ونستطيع بكل سهولة أن نجد العشرات من الأفلام والشخصيات الرئيسية في هذه الأفلام التي تأثرت بفكرة البطل الشعبي خاصة في شكله الذي صنعه فيلم "أدهم الشرقاوي" المؤسس لهذه الثيمة في السينما المصرية

منذ الستينيات حتى يومنا هذا. نستطيع أن نجدها في شخصية إسماعيل الذي قام بدوره شكري سرحان في فيلم "قنديل أم هاشم" 1968 إخراج كمال عطية والذي يحارب جهل المجتمع الذي يقابل في فيلم "أدهم الشرقاوي" الاستبداد والاحتلال بحيث أن الجهل أصبح عدوا ولكنه عدو داخلي بداخل كل فرد في المجتمع يجب على البطل أن يجابهه وأحيانا يهادنه حتى يستطيع أن يتغلب عليه من أجل أن يتطور المجتمع.

أو شخصية ونيس الذي قام بدوره أحمد مرعي في فيلم "المومياء" 1969 إخراج شادي عبد السلام والذي كان يواجه أيضا أهله وتقاليد مجتمعه التي لا تنحاز إلى فكرة الدولة التي تستطيع أن تحمي الثقافة والتراث والحضارة المصرية العريقة التي ننتمي إليها جميعا. وهي الفكرة التي نحتاج دائما إليها حتى يشعر كل مواطن مصري بانتمائه إلى الوطن ونبذ فكرة القبلية التي تعيدنا إلى القرون الوسطى وتبنى فكرة الدولة التي تأخذنا إلى رحاب الدول المتقدمة بمعناها الحديث.

أو فؤادة التي قامت بدورها شادية في فيلم "شيء من الخوف" 1969 إخراج حسين كمال والتي كانت تواجه الاستبداد وحدها حتى استطاعت عبر المقاومة المستمرة في دفع بقية سكان القرية على مجابهة عتريس الظالم والقضاء عليه. هذا المستبد الذي قام بدوره محمود مرسي والذي نجده في كل مكان في أرجاء الوطن يحاول أن يلتهم بالظلم والاستبداد قوت وحياة الناس.

أو بهية التي قامت بدورها محسنة توفيق في فيلم "العصفور" 1974 إخراج يوسف شاهين والتي تساعد مجموعة من الأفراد على اكتشاف الفساد الذي ينخر في المجتمع المصري في وقت من أشد الأوقات حاجة إلى تكاتف الجميع والقضاء على الفساد وهو وقت الحرب ضد العدو الإسرائيلي.

أو نادية التي قامت بدورها ماجدة الخطيب في فيلم "زائر الفجر" 1975 إخراج ممدوح شكري والتي تجابه هنا النظام الحاكم الظالم الذي يسجن الناس لمجرد أنهم يعبرون عن آراءهم حيث يدخلهم السجن الفعلي في المعتقلات أو يدخلهم في سجن عقلي حينما يتآمر عليهم ويجعلهم يعيشون في حالة من الرهبة والخوف الدائم من السجن في أي لحظة وهو للآسف ما نعاني منه حتى الآن حتى بعد أن ثار الشعب المصري مرتين في ثلاث سنوات فقط في ثورة 25 يناير 2011 وفي ثورة 30 يونيو 2013.

أو حسن سلطان الذي قام بدوره نور الشريف في فيلم "سواق الأتوبيس" 1982 إخراج عاطف الطيب الذي يحاول أن يحافظ على ورشة النجارة وبيت أبيه بينما يحاول كل المجتمع أن يستولي على ممتلكاته وتراثه الذي ينتمي إليه.

أو عادل عيسى الذي قام بدوره عادل إمام في فيلم "الغول" 1983 إخراج سمير سيف والذي يثور على الاحتلال الحديث المتمثل في رجال الأعمال في وقت الانفتاح الذي دشنه الرئيس الراحل محمد أنور السادات. هذا الانفتاح الذي حول رجال الأعمال إلى مستبدين جدد قادرين على قتل أفراد المجتمع بدون أن يلحقهم أي ضرر أو تحاسبهم أي جهة.

أو فاطمة التي قامت بدورها فاتن حمامة في فيلم "ليلة القبض على فاطمة" 1984 اخراج هنري بركات التي تجابه مجتمع ذكوري متخاذل متمثلا في أخيها الشاب والذي تحول بعد ذلك إلى سياسي مرموق في

مجتمع يشوبه الفساد ويحمي الفاسدين ويقدمهم ليكونوا في أعلى المناصب. وأيضا تواجه فاطمة الاحتلال نفسه عبر مساعدتها للمقاومة أثناء العدوان الثلاثي على مصر.

أيضا من الأمثلة الأخرى التي نجدها لامتداد شخصية البطل أدهم الشرقاوي في السينما المصرية هي شخصية عاشور الناجي الذي قام بدوره عزت العلايلي في فيلم "التوت والنبوت" 1986 إخراج نيازي مصطفى حيث يثور عاشور على التجار الفاسدين من ناحية والذين لهم علاقات قوية بالسلطة ومن ناحية أخرى يثور على الفتوات الذين يعيشون في ظل هؤلاء التجار الذين يحمونهم بينما يظلمون الناس والحرافيش.

بل أن الفيلم استغل فكرة المطرب الشعبي ليحكي القصة وكأنه يغني موال أقرب ما يكون إلى مواويل أدهم الشرقاوي وفي هذا السياق يقول الباحث وليد رشاد: "استخدم المخرج في فيلم (التوت والنبوت) لقطات للمطرب الشعبى الريس متقال وهو يغني على الربابة سيرة الهلالي ويضع اسم الفتوة حسونة بدلا من أبو زيد الهلالي في أبيات الشعر والحقيقة أن هذا وفر الكثير من الجهد على صناع الفيلم، فبدلا من الخوض في الكثير من المشاهد التي تفيد بأن هناك من يساهم في صناعة الديكتاتور وطبعا المقصود وسائل الإعلام والحاشية المحيطة بالحاكم والتي تعطيه الشعور بالعظمة لدرجة الألوهية، وتقوم بالتطبيل له حتى يرى في نفسه أنه أعظم من الجميع وأن بإمكانه استعباد خلق الله وأن أموال البلاد هي أمواله يأخذ منها ما يشاء، وأنه هو البطل المغوار الذي لا يمكن للحياة في البلد أن تستمر من دونه لأنه هو حاميها ومدبر الأمر فيها." وليد رشاد، السينما والثورة ص30

أو شخصية شمس الزناتى الذي قام بدوره عادل إمام في الفيلم الذي يحمل نفس اسم البطل وعرض بعام 1991 ومن اخراج سمير سيف حيث يحارب البطل مع مجموعة أخرى عصابة تحاول أن تستولي على مقدرات وأموال أهل إحدى القرى. وهذا الفيلم بالتحديد يؤكد فكرة تأثر صناع سينما آخرين بفيلم "أدهم الشرقاوي" حيث نجد في هذا الفيلم تشابه كبير مع فيلم حسام الدين مصطفى. وعلى الرغم من أن فيلم "شمس الزناتي" هو فيلم مأخوذ عن فيلم أمريكي بعنوان "العظماء السبعة" 1960 إخراج جون ستورجس والمأخوذ بدوره عن فيلم ياباني وهو فيلم "الساموراي السبعة" 1954 إخراج أكيرا كوروساوا. إلا أن فيلم "شمس الزناتي" متأثر أشد التأثر بفكرة ورسم شخصيات وحتى ملابس الشخصيات وتصميم ديكورات القرية وتصميم المعارك من فيلم "أدهم الشرقاوي" إخراج حسام الدين مصطفى. وهو ما يجعلنا نؤكد أن المخرج سمير سيف هو امتداد طبيعي لحسام الدين مصطفى حيث يتلاقى في عدة سمات فنية مشتركة معه.

أو حسن بهلول الذي قام بدوره عادل إمام في فيلم "اللعب مع الكبار" 1991 إخراج شريف عرفة والذي يجابه أيضا الفساد حينما تحوله الصدفة هو وصديقه إلى أبطال بعدما سمعوا إحدى المكالمات. ففي هذا الفيلم العدو هم رجال الأعمال، الفاسدين الجدد الذين يقفون في مواجهة المجتمع المصري من أجل تحقيق مصالحهم الشخصية الفردية من كسب سريع وغناء فاحش بلا أي اهتمام بالفقر المتزايد الذي يعيش فيه المصريين.

أو شخصية أحمد فتح الباب الذي قام بدوره أيضا عادل إمام في فيلم "الإرهاب والكباب" 1992 إخراج شريف عرفة الذي مع ضغوط المجتمع وضيق العيش بسبب الفساد وعدم المساواة والظلم يتحول إلى بطل

بالصدفة فتسير وراءه الجموع التي تطمح وتبحث دائما عن بطل تسير وراء حتى لو كان شخصا عاديا وضعته الظروف فجأة في موقف حوله إلى بطل لا يمكنه تحقيق أي شيء سوى بعض المطالب الآنية كوجبة كباب وكفتة والتي لا تنبئ ولا يمكنها الاستمرار من أجل تحقيق مطالب حقيقية مستمرة تفيد الفرد خاصة والمجتمع عامة.

أو شخصية رام في فيلم "المهاجر" 1994 إخراج يوسف شاهين الذي يجابه السلطة والجهل من أجل أن يجعل المجتمع المصري في العصر الفرعوني بشكل أفضل عبر استخدام طرق تكنولوجية حديثة لاستصلاح الأراضي الصحراوية وتحويلها إلى مزرعة من أجل مجابهة القحط والمجاعة وفساد السلطة.

منتصر في "الهروب": بطل أكثر إنسانية من "أدهم الشرقاوي"

ولكن لم تتعامل السينما المصرية مع البطل الشعبي المتأثر بشخصية أدهم الشرقاوي بنفس الطريقة طوال الوقت حيث نرى أنها قد تطورت من هذا الشخص المثالي إلى ما شهدناه في الأفلام السابق ذكرها – إذا كان في الفيلم الذي يحمل اسم أدهم الشرقاوي نفسه أو الأفلام التي تأثرت بالشخصية نفسها - لتتحول مع الواقعية الجديدة في الثمانينيات والتسعينيات إلى شخصية أكثر واقعية.

فنستطيع أن نقول أن المخرج الكبير الراحل عاطف الطيب قد جعل شخصية أدهم الشرقاوي تنزل من السماء المثالية إلى أرض الواقع المصري حينما رسم مع السيناريست مصطفى محرم في فيلم "الهروب" 1991 شخصية منتصر عبد الغفار التي لعبها النجم أحمد زكي.

في فيلم الهروب، نجد أن شخصية منتصر نابعة أيضًا من الفلاحين ولها نفس السمات من شجاعة وأصالة ورجولة ووفاء ولكنها تخطئ كأي إنسان يخطئ. فالإنسان خطاء وليس ملاكا لا يخطئ مثلما نشاهده في تجليات أدهم الشرقاوي في السينما ما قبل الواقعية الجديدة.

ففي فيلم "الهروب" وفيلم "ضد الحكومة" 1992 للسيناريست بشير الديك والمخرج عاطف الطيب أيضا، نشهد شخصيات منتصر ومصطفى خلف المحامي وكلاهما من بطولة أحمد زكي واللذان يقومان بأخطاء في الماضي ولكن ذلك لا يعني أنهم ليسوا أبطالا في أعين الناس الذين يدافعون عنهم في الفيلم أو في عيني المشاهدين الذين يشاهدون هذه الأفلام.

وهذا هو الشكل الأكثر مثالية في السينما بشكل خاص والفن بشكل عام على الرغم من أن الشخصيات ليست مثالية إلا أن هذه الرؤية غير المثالية للبطل والتي تخطتها المدارس الفنية الجديدة هي الرؤية الأكثر مثالية في عالم الحداثة الذي بدأ مع رواية "دون كيشوت" التي كتبها الكاتب الأسباني ميجيل سرفانتس حيث نشهد بطلا مناقض تماما لفكرة البطولة عند المدارس القديمة المتمثلة في شخصية أخيل في الإلياذة أو شخصية أوديسيوس في الأوديسة وكلاهما من تأليف الكاتب اليوناني هوميروس وهي أمثلة بارزة لفكرة البطولة والبطل بمعناه التقليدي.

بالتأكيد كان لمثل هذا الشكل الجديد إرهاصات في السينما المصرية ومنها مثلا شخصية سعيد مهران التي قام بدورها شكري سرحان في فيلم "اللص والكلاب" 1962 عن رواية نجيب محفوظ وإخراج كمال الشيخ.

ففي هذه الشخصية نشهد بالفعل تطورا كبيرا في شخصية البطل ينبع في الأساس من الرواية التي تعبر عن كيف ينتقم اللص من اللصوص الأكبر أو كيف تحاول سمكة صغيرة أن تتغلب على الأسماك الأكبر في محيط من سرقة واختلاس مقدرات الوطن والمواطن.

وعلى الرغم من أن الأمر يبدو كصراع بين مجموعة من اللصوص إلا أن الحقيقة هي أن سعيد مهران ينتمي أكثر إلى المواطن العادي من الصحفي رؤوف علوان الذي قام بدوره كمال الشناوي. فدوافع سعيد مهران أكثر قربا من دوافع الكثير من الناس الذين يحاولون بكل الطرق القانونية وغير القانونية أن يحصلوا على قوت يومهم في وطن تترسخ فيه يوما بعد يوم مواطن الفساد والظلم التي تؤدي إلى ارتفاع نسبة البطالة والحاجة والفقر بين الناس ما يدفعهم إلى اتخاذ طرق غير آمنة للحصول على المال.

ولكن سعيد مهران يسرق من يسرقون الوطن والناس حينما يحاول سرقة بيت رؤوف علوان الصحفي الوصولي رمز الفساد الذي يدعم ويهلل للنظام الحاكم الذي يلتهم بطرق مباشرة وغير مباشرة قوت الفقراء. وكأننا هنا في دائرة مغلقة أو كثعبان يلتهم طرف ذيله بفمه مما يؤكد أن المجتمع أجلا أو عاجلا سيلقى حتفه بسبب هذا الفساد.

ومن هذه التأثيرات في السينما المصرية، يتضح مدى أهمية فيلم "أدهم الشرقاوي" ومخرجه حسام الدين مصطفى وتأثيره على الكثير من المخرجين وصناع السينما الذين تلوه حتى من خالفوه وعارضوه ونعتوه بأنه يصنع سينما تجارية أكثر منها فنية.

فبعيدا عن تقييمنا لسينما حسام الدين مصطفى والتي تأثرت كثيرا بالسينما الأمريكية الهوليودية خاصة مع عمله في فيلم "الوصايا العشرة" إخراج المخرج الأمريكي سيسيل بي ديميل بالسلب والإيجاب من ناحية الاهتمام الشديد بالتقنيات والحركة على حساب تعميق الأفكار والشخصيات إلا أن ثقل وأهمية حسام الدين مصطفى تنعكس هنا في هذا البحث عن مدى تأثيره على مخرجين وصناع سينما آخرين. هذا مخرج ظلم كثيرا نقديا مقابل مخرجين آخرين تم الاحتفاء بهم كثيرا على الرغم من دوره المهم والمؤسس في تاريخ السينما المصرية والذي تخطاه أيضا ليصل إلى الدراما التليفزيونية. فلا يمكن أبدا نفي نيازي مصطفى مقابل كامل التلمساني كأمثلة لمجرد أن الأول اهتم أكثر بالتقنيات والحركة بينما الثاني اهتم بالشخصيات والأفكار الاجتماعية والاقتصادية. وهو ما ينطبق أيضا على المخرج حسام الدين مصطفى الذي أخرج أفلاما هامة مثل "النظارة السوداء" 1963 و"الطريق" 1964 و"هارب من الأيام" 1965 و"السمان والخريف" 1967 و"شنبو في المصيدة" 1968.

فتاريخ السينما المصرية يجب أن يحظى كله بالدراسة المتأنية والجادة بعيدا عن الذائقة الشخصية أو موضة الأيدلوجيات خاصة أن هذه الذائقات والأيديولوجيات تتغير فتظهر أفكار وأيديولوجيات جديدة كل يوم.

وهو ما يجعلنا نؤكد دائما على أهمية وضع كل عمل فني في سياقاته المختلفة وليس سياقه التاريخي فقط. وهذا هو المنهج الذي نتبعه في دراستنا هذه وفي كتابتنا المختلفة حيث يجب أن نضع في اعتبارنا أثناء دراستنا لأي عمل فني السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي والفني والفكري.. الخ.

البطل الشعبي بعد ثورة يناير 2011:

وبعد اندلاع ثورة 25 يناير 2011، وبعد اكتشاف المصريين لغياب البطل وفكرة البطل في الواقع وعلى الساحة السياسية والاجتماعية واكتشافهم مدى زيف من كانوا يظنون أنهم أبطالا في السياسة أو الدين أو غيرها من المجالات التي من المفترض أن يخرج منها الأبطال. بعد اندلاع الثورة، استمرت السينما في تقديم نماذج مختلفة للبطل. فمثلما قلنا من قبل، لا يمكن للسينما بشكل عام أن تخلو من فكرة البطل لأنها فكرة أساسية في الدراما منذ أن اكتشف الإنسان كيف يحكي ويعبر عن نفسه وعن واقعه البائس ومستقبله الذي يريد أن يجعله أفضل. حتى في هذه المرحلة، قدمت السينما المصرية الكثير من الأفلام التي تقدم البطل الشعبي ومنها فيلم "الكنز" في جزئيه "الكنز: الحقيقة والخيال" 2017 و"الكنز 2: الحب والمصير" إخراج شريف عرفة حيث نجد في هذا الفيلم شخصية علي الزيبق التي قام بدورها محمد رمضان والتي تعتبر امتدادا أمينا لفكرة أدهم الشرقاوي التي نتحدث عنها ولكنها هنا تأخذ سياقا سياسيا مختلفا. فبدلا من مقاومة البطل للسلطة الغاشمة التي تساند الاحتلال الإنجليزي، فالبطل في فيلم "الكنز" يجابه السلطة التي تساند الاحتلال العثماني لمصر حينما كان العثمانيين يحكمون مصر. وهو بالتأكيد رمز لما حدث في الفترة بين 2012 و2013 والتي سبقت ثورة 30 يونيو 2013 حينما ثار الشعب المصري على حكم جماعة الإخوان المسلمين التي كانت تساندها وتدعمها وتحركها تركيا بقيادة الرئيس التركي رجب طيب أردوغان.

وبالتالي تستمر السينما المصرية في تبني ثيمة البطل الشعبي من أجل التعبير عن الواقع الاجتماعي والسياسي الراهن ومن أجل أن يقدم صناع السينما وجهة نظرهم حول الأوضاع الآنية.

الرؤية المعاصرة: كل فرد هو بطل نفسه

أخيرا ومع كل هذه الأمثلة على وجود البطل الشعبي بصورة أدهم الشرقاوي في السينما المصرية، نستطيع أن نقول بكل ثقة أن المجتمع لم يستطع أن يفرز من نفسه بطلا شعبيا من الناس قادر على حشد جمهور المصريين حوله حتى الآن. بالتأكيد هذا ليس دور السينما. فالسينما لا يمكنها أبدا أن تخلق بطلا شعبيا. فخلق بطل شعبي يتطلب ظروف مختلفة عامة تخص المجتمع كله وخاصة تخص الفرد نفسه. ولكن السينما وبالتأكيد استطاعت بنجاح عبر هذه الأفلام وهذه التنويعات على البطل الشعبي أن تخلق حالة داخل المشاهدين خاصة والمجتمع عامة بأهمية البطل الشعبي والحاجة إليه ما أدى إلى البحث المستمر عنه من قبل الناس حولهم من أجل إيجاده وتتبعه ودعمه في المراحل المختلفة والمتأزمة التي تواجه الناس خاصة والوطن عامة.

ولكن ومع تزايد انتشار أفكار الفردانية في العالم والتخلي عن فكرة العقل الجمعي، يطالعنا اليوم أفكارا تنادي بعدم أهمية البطل الفردي الذي نحتاجه ونتبعه ونسير وراءه في الأزمات مقابل فكرة أن كل فرد في العالم الآن هو بطل في حد ذاته يسير وراء نفسه ولا يحتاج إلى شخص آخر لكي يحدد له الطريق الذي عليه أن يسير فيه.

هذه المبالغة في الفردانية والتي انعكست أيضا في عدة أفلام حول العالم تجعل من أي فرد بطل في حد ذاته، هذه المبالغة تهشم بهراوة غليظة فكرة البطل بشكله القديم المعتاد لتخلق شكلا جديدا من البطل الذي يكمن في كل واحد فينا. فالبطل هو كل موظف يعمل من التاسعة حتى الخامسة وكل ربة بيت نادرا ما تخرج من

منزلها وكل طفل يلعب متخيلا نفسه كرائد فضاء يجابه مخلوقات فضائية تريد احتلال وتدمير كوكب الأرض.

بل أن فكرة البطل قد تخطت في الأفلام المعاصرة فكرة الإنسان في حد ذاته لتضع الإنسان في موقعه الطبيعي بين الكائنات الأخرى من حيوان وجماد. فأصبحت الحيوانات أبطال وأصبح لعب الأطفال أبطالا في حياتها العادية والمتخيلة. وبذلك كسرت الأفلام المعاصرة مركزية البطل الفرد الإنسان بشكله المعتاد وتعريفه القديم الذي ذكرناه ببداية بحثنا لتتخطاه إلى رحاب أوسع وأشمل.

ربما لم تشهد السينما المصرية مثل هذه الأفكار الجديدة عن البطل التي بدأت الأفلام الأجنبية في تبنيها ولكنها وبالتأكيد ستتأثر بها أجلا أو عاجلا ليتحول مفهوم البطل إلى مفهوم جديد يجعلنا نفكر بالفعل في أهمية وجدوى البطل بمعناه التقليدي.

فالبطل بمعناه التقليدي بالتأكيد لديه الكثير من المميزات ولكنه أيضا يحمل في طياته الكثير من العيوب. والإنسانية هي أهم مميزات وعيوب البطل. فمهما كان البطل مثاليا فهو أولا وأخيرا إنسان. والإنسان كائن فان يصيب ويخطئ. فهو بالتأكيد ليس إلها لا يخطئ ولا ملاكا يطيع فقط فلا يخطئ. بل هو إنسان يفكر وله إرادة تجعله يقوم بأفعال معينة قد تصيب فتكون خيرا لمن حوله من أناس وللعالم. وقد يخطئ فتكون وبالا على نفسه وعلى من حوله وعلى العالم بشكل عام.

ولذلك ومع تطور حرية الفكر وانتشار الديمقراطية بمعناها الفكري بانتشار وسائل المعرفة المختلفة وسهولة الوصول إليها عبر الانترنت كمثال، نجد أن الإنسان يرفض رويدا رويدا فكرة اتباع بطل محدد وذلك لأن الإنسان المعاصر يجد نفسه الآن لا يقل أبدا عن أي إنسان آخر. فمثلما قال الفيلسوف الانجليزي الشهير فرانسيس بيكون "المعرفة قوة"، يؤمن الإنسان المعاصر أن المعرفة التي وفرتها الديمقراطية المعرفية بقادرة على منحه القوة في المجتمع وبالتالي أن يكون بطل نفسه.

وهو ما يجعلنا نقول أن الصورة النمطية للبطل قد تغيرت من شخص يعتبره آخرين مهما فيتبعونه إلى شخص يرى نفسه مهما فيتبع نفسه. هذه الرؤية بالتأكيد في بدايتها، فلا نعرف بالتحديد ما ستؤول إليه إذا كانت إلى حياة أفضل للبشرية أم إلى الفوضى ولكنها وبالتأكيد مرحلة هامة في تاريخ البشرية لا يمكن إنكارها أو تخطيها أو التغاضي عنها. فالبطل قد تغيرت صورته في عيون الناس أنفسهم وهو ما يستوجب تغيرا في وعي صناع السينما المصرية اليوم قبل الغد.

محمد سيد عبد الرحيم